Dumitru Micu

modernismul românesc

I

MOMENTE ȘI SINTEZE

858.091
M583m
v.1

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN
STACKS

DUMITRU MICU

MODERNISMUL ROMÂNESC

I

De la Macedonski la Bacovia

UNIVERSITY LIBRARY
UNIVERSITY OF ILLINOIS AT URBANA-CHAMPAIGN

The person charging this material is responsible for its renewal or return to the library on or before the due date. The minimum fee for a lost item is **$125.00, $300.00** for bound journals.

Theft, mutilation, and underlining of books are reasons for disciplinary action and may result in dismissal from the University. *Please note: self-stick notes may result in torn pages and lift some inks.*

Renew via the Telephone Center at 217-333-8400, 846-262-1510 (toll-free) or circlib@uiuc.edu.
Renew online by choosing the **My Account** option at:
http://www.library.uiuc.edu/catalog/

MAY 0 2 2007

DUMITRU MICU

MODERNISMUL ROMÂNESC

I

De la Macedonski la Bacovia

EDITURA MINERVA
București — 1984

DUMITRU MICU

MODERNISMUL ROMÂNESC

I

De la Macedonski la Bacovia

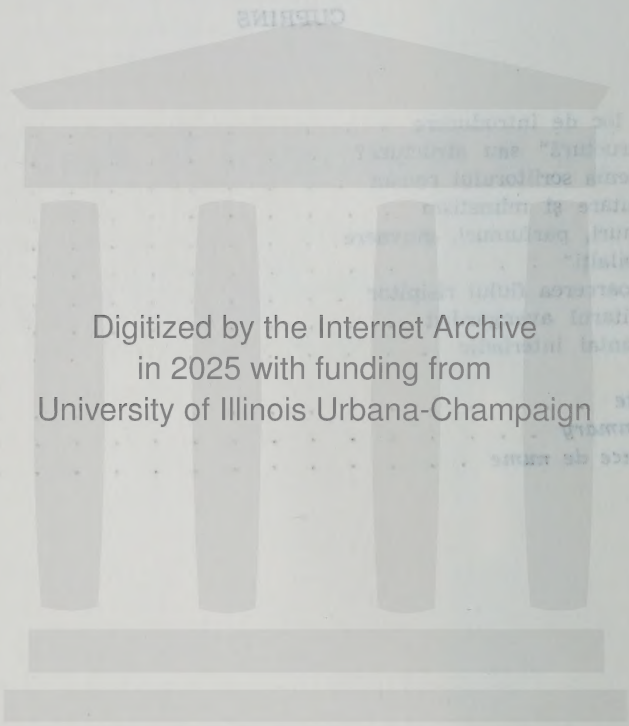
EDITURA MINERVA
Bucureşti — 1984

858.091
M 583 m
v. 1

CUPRINS

În loc de introducere 7
„Structură" sau structuri? 9
Dilema scriitorului român 57
Căutare și mimetism 73
Sonuri, parfumuri, giuvaere 121
„Ceilalți" 156
Întoarcerea fiului risipitor 203
Solitarul avangardist 224
Evantai interbelic 251

Note 286
Summary 301
Indice de nume 317



Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of Illinois Urbana-Champaign

https://archive.org/details/modernismulroman01micu

ÎN LOC DE INTRODUCERE

Nimic nu e, pentru numeroși intelectuali, mai tentant decît o încercare de a stabili locul spiritului creator românesc pe harta intelectuală a lumii. Cedînd și el tentației, autorul acestei cărți se întreabă de multă vreme ce individualizează, în context universal, expresia artistică românească, și, la un moment dat, s-a decis să-și formuleze reflexiile. Spre a-și asigura termeni de referință precișI, și-a circumscris, pentru moment, aria cercetărilor în domeniul liric. În domeniul liric al umanității contemporane, altfel spus în spațiul poeziei de expresie modernă.

Prezența în acest spațiu a unei creații autentic românești nu trebuie dovedită. E de ordinul evidenței. Integrîndu-se în universul de forme al artei create începînd din a doua jumătate a secolului trecut, literatura română, departe de a-și fi pierdut originalitatea, departe de a fi fost „asimilată" de vreo literatură străină, cum se temeau adversarii modernizării, și-a potențat caracterele specifice. Sub impulsul curentelor moderniste, poeții noștri au pornit, competitiv, în căutarea unor noi zăcăminte de lirism, și le-au descoperit, pe multe dintre ele, tocmai în zone ale spiritualității autohtone, încă neexplorate, iar înnoirea limbajului a făcut posibilă exprimarea tot mai divers nuanțată, mai fascinant inedită, a sufletului național. Cum ? În ce chip s-a concretizat, și se concretizează, lirismul de factură modernă-românește ?

Spre a răspunde convingător, ar fi necesară, desigur, cunoașterea poeziei din întreaga lume. Așa ceva nefiind

posibil, se poate, totuși, ieși din impas, onorabil, prin confruntarea creației românești cu acele cristalizări lirice ale spiritului modern care au devenit modele și servesc drept termeni de referință pentru demersurile poetice inovatoare de pe toată suprafața pămîntului. Adoptarea acestei soluții implică o abordare istorică a obiectului de studiu. E alternativa pentru care am și optat, în pofida intenției originare. Cealaltă alternativă era... renunțarea la meditație. Căci o meditație se vrea *Modernismul românesc*. Nu un studiu comparativ, riguros, ci o interogație asupra specificului românesc al modernismului, în poezie. Ce deosebește simbolismul nostru de cel, așa-zicînd, „canonic", francez, și de alte simbolisme, mai cunoscute ? Există un expresionism românesc ? Dacă există, care îi sînt atributele particularizante ? Cum se înfățișează la noi ermetismul ? Datorează ceva literatura română curentelor de avangardă ? Acestea sînt întrebările capitale, cărora „meditația" încearcă să le dea răspunsuri.

Din motive tehnice, textul este distribuit, deocamdată, în două volume. Cuprinsul primului e rezumat în titlu : particularități ale modernismului de orientare simbolistă, văzut în evoluția lui, de la apariție (Macedonski) pînă la apogeu (Bacovia). S-a inclus, tot aici, și capitolul *Evantai interbelic*, prin care se deschide o perspectivă spre următoarea etapă a expansiunii moderniste, cea dintre cele două războaie mondiale. Creația înfăptuitorilor acestei expansiuni — a demiurgilor poeziei românești din deceniile trei și patru : Arghezi, Blaga, Barbu, Philippide, Maniu, Vinea etc. — face obiectul „meditației" din volumul al doilea. Pentru cercetarea cîtorva dintre manifestările spiritului modern în poezia actuală va fi necesar și un al treilea volum.

Rezumînd : cartea s-ar vrea o contribuție la definirea caracterelor naționale specifice ale culturii noastre prin reliefarea „personalității" modernismului românesc.

„STRUCTURĂ“ SAU STRUCTURI ?

Die Struktur der modernen Lyrik e, în genul ei, o scriere unică. „Ceea ce își propune cartea de față — notează autorul, în prefața la prima ediție — (...) după cîte știu, n-a mai fost întreprins pînă acum.“ [1] Dar de atunci încoace ? După toate probabilitățile : nici. Sintezele privind poezia din ultima sută și ceva de ani, apărute atît înainte cît și după 1956, cînd nu-s capitole ori secțiuni de istorie generală a unei literaturi naționale, sînt, toate, sau, în orice caz, toate cele de răsunet internațional, altceva decît studiul lui Hugo Friedrich. „Introduceri“, „inițieri“, „ghiduri“, „portrete“, „panorame“ („panorame“ îndeosebi ; mai cu seamă în Franța), „priviri“ [2] ; sau lucrări teoretice [3] ; sau eseuri : eseuri sintetizînd „aspecte“, consemnînd și comentînd „experiențe“, „direcții“, „curente“, „tendințe“, însumînd „reflecții“, expunînd puncte de vedere, formulînd atitudini, semnalînd „situații“, oferind „chei“, propunînd „alfabete“ [4]. Sau studii în care sînt reliefate caractere permanente ale poeziei, examinate modalități poetice, urmărite procese (precum „la deshumanisacion del arte“), relevate raporturi între poezie și celelalte arte, între poezie și limbaj, între poezie și existență. [5] Sau sinteze cu caracter istoric despre cîte un curent (de ex., *Message poétique du symbolisme* de Guy Michaud, *Histoire du surréalisme* de Maurice Nadeau, *L'Espressionismo : storia e struttura* de Paolo Chiarini), ori despre mai multe, ca neegalata *De Baudelaire au surréalisme* a lui Marcel Raymond, considerată de către Georges Poulet drept cartea „cea mai mare în critica secolului nostru“ [6], indispensabilă, după

Roger Bauer, înțelegerii *Structurii* lui Hugo Friedrich[7]. Indiferent de valoare, toate aceste scrieri și altele, numeroase, sînt altfel de cărți decît *Die Struktur der modernen Lyrik*, în special prin natura demersurilor : cvasitotalitatea lor abordează obiectul de studiu din unghi fie istoric, fie filozofic, fie didactic, sau o fac cu mijloace eseistice ori în spirit partizan ; dar și prin sfera aplicațiilor, mult mai restrînsă : o singură literatură, în general, sau, în tot cazul, literaturi aparținînd aceluiași domeniu lingvistic (Babette Deutsch : *Poetry in our Time*, Garden City, 1963). Studiul lui Friedrich abordează poezia modernă dintr-o perspectivă tipologică, analogă într-o oarecare măsură celei adoptate de Cleanth Brooks, în *Modern Poetry and the Tradition*, deschisă însă asupra întregului spațiu literar vest-european, fără ocolirea, dar cu situarea mai spre periferia atenției a domeniului anglo-saxon, în al cărui orizont își exercită spiritul disociativ ilustrul pionier al *new criticism*-ului. În inferioritate, *Structura...* se găsește, pare-se, în ceea ce privește vastitatea ariei de investigație doar față de *Poetry of this Age* (London, 1960, New York, 1968), cartea lui J. M. Cohen, care traversează suprafețele lirice ale tuturor marilor literaturi, însă aceasta e o lucrare de cu totul alt tip, o istorie a poeziei universale contemporane. *Die Struktur der modernen Lyrik*, precizează autorul, în prefață, „nu vrea să fie o istorie a liricii moderne" ; ea operează cu „noțiunea de structură", care „dispensează de o tratare exhaustivă a materialului istoric". Dar nu acest fapt, considerat în sine, are vreo importanță. Nu am invocat cartea lui Friedrich pentru ea însăși. Am invocat-o spre a intra, printr-însa, în universul liric specific secolului nostru. Puteam găsi, desigur, și alte porți. Am socotit-o, însă, cea mai potrivită. Chiar dacă ar exista și vreo altă sinteză similară, sau mai multe, studiul profesorului de la Freiburg im Breisgau rămîne un stimul cum nu se poate mai activ, mai eficace pentru o meditație asupra caracterelor definitorii ale poeticului în expresia lui modernă. Și un excelent îndreptar. Nici o altă scriere critică accesibilă azi publicului din România și, poate, nici o altă scriere critică, în genere, nu e mai în

măsură a servi drept primă „cheie", drept „introducere" și *vademecum* oricărui nou cititor de altă poezie decît cea scrisă pînă la Baudelaire, și nici drept punct de plecare pentru un examen critic al acestei alte poezii, oricine l-ar întreprinde.

Atributul care, potrivit opiniei lui Hugo Friedrich, particularizează esențial zicerea poetică modernă este obscuritatea. Baudelaire afirma că „e o anumită glorie în a nu fi înțeles" ; urmașii săi cultivă obscuritatea deliberat și sistematic. „Poezia — pretinde T. S. Eliot — se poate comunica și înainte de a fi înțeleasă." Obscuritatea poeziei moderne este, astfel, „principială". Efectul în cititor : o „tensiune disonantă", „interacțiune de ininteligibilitate și fascinație". Interzicîndu-și programatic exprimarea de conținuturi univoce, poemul, de la Rimbaud și, îndeosebi, Mallarmé încoace, „se vrea o alcătuire suficientă sieși, cu multiple iradieri de semnificație, prezentîndu-se ca o rețea de tensiuni ale forțelor absolute ce acționează sugestiv asupra straturilor prerafionale, făcînd să vibreze totodată și zonele de mister ale noțiunilor". [8] Adeseori, el nici măcar nu include un sens. Pentru Mallarmé, relatează frații Goncourt, necitați de Friedrich, poemul era „un mystère dont le lecteur doit chercher le clef" [9]. Valéry declară că versurile sale au „sensul care li se atribuie" [10]. În același spirit, Eliot susține că, în general, polisemia textului liric e mult mai vastă și mai divergentă decît o bănuiește chiar autorul însuși.

Sursele obscurității sînt, după Hugo Friedrich, două : ruperea de realitatea obiectivă și autonomizarea limbajului. În demersurile interpretative avînd ca obiect poeme de tip modern, nimic preexistent poemelor în cauză nu poate servi drept termen de comparație estimativ. Reprezentările realului intră în spațiul poematic doar fragmentar și doar spre a înlesni imaginației „saltul în libertatea sa". El este descompus de către poet pentru a fi restructurat în conformitate cu cerințele fanteziei : ale unei „fantésie dictatoriale". Doar deformată la început (Baudelaire, primul Rimbaud), prin fragmentare, haotizare, abstractizare, prin etalarea bizarului, grotescului, trivialului, urîtului, lumea fenomenală este, în cele din

urmă, suprimată, în poezia modernă : Mallarmé creează irealități. Făcînd existența obiectivă de nerecunoscut, cînd își construiesc viziunile prin combinarea de privelişti din sfera acesteia, sau chiar aneantizînd-o, era normal ca poeții să creeze, cu timpul, un „limbaj fără obiect comunicabil". [11] Versurile lor, nu rareori, „vor mai mult să sune decît să spună". Poetul devine „mag al sunetelor" [12]. Ceea ce, într-un poem „pare să fie rezultatul — «forma» — e originea poemului ; ceea ce pare să fie originea — «sensul» — e rezultatul" [13]. Netrimițînd la nimic din afară, limbajul poetic modern își devine propriul referent. El „capătă caracterul unui experiment de unde rezultă combinații care, departe de a fi proiectate de sensul poemului, produc abia ele însele acest sens". Lipsit de ceea ce se numește „conținut" în accepția consacrată a termenului, poemul dobîndește un altul, generat de „dramatismul forțelor formale" [14]. Nemaiavînd de exprimat ceva extraneu, comunicîndu-se doar pe sine, limbajul poeziei moderne e un limbaj „autonom", „autarhic". El nu trebuie să fie explicit, de vreme ce nu-i instrumentul unei comunicări ; nu are nevoie de claritate. Poate renunța la coerența logică, la continuitate, poate sfărîma sintaxa, nesocoti, în general, gramatica, poate opera intervertiri și inserții, poate recurge la formulări aluzive, laconice, poate fi oricît de eliptic. Maxima concentrare, această caracteristică particularizantă a discursului poetic modern, este în interiorul acestuia, modalitatea cripticului, oracularului, ezotericului. Adică a obscurității. Pentru producerea de obscuritate se recurge la operații analoage combinărilor de formule științifice. „Magician", poetul e, în același timp, un „matematician". Omologarea poeziei cu matematica, amintește Friedrich, datează de la Novalis și, practicată de Baudelaire, de Rimbaud, ea a fost radicalizată de Mallarmé. Eminentul profesor nu vede între „magie" și „matematică" nici o incompatibilitate ; mai mult decît atît, el nu admite posibilitatea altei „magii" producătoare de artă decît cea de tip „matematic", obținută prin activitatea intensă a intelectului, pe calea demersurilor lucide, prin calcul. Ce orientare imprimă studiului său această concepție, radicalizată, se va vedea.

Descriind „structura" poeziei moderne, romanistul de la Universitatea din Freiburg nu face abstracție de conținuturile ei specifice, de modurile atitudinale ce o diferențiază de creația lirică anterioară. „Tensiunile formale", observă el, antrenează și conținuturi.[15] Nu cumva invers ? Aceasta e însă o altă chestiune. Oricum, Hugo Friedrich nu se ocupă doar de „structură" *stricto sensu*, iar, pe de altă parte, nu ia în discuție tot ceea ce ține de ea. Prozodiile nu le studiază, deși verslibrismul este, cel puțin în poezia franceză, un aspect primordial, al modernității. Consemnînd abolirea realității, pătrunzătorul critic menționează, consecutiv, eliminarea din poezie a sentimentului. Citează declarația lui Gottfried Benn : „Sentiment ? Sentiment nu am". Și a lui Rimbaud : „nu am inimă". Eludînd „trăirea", lirismul modern (dacă mai poate fi numit lirism) acționează printr-un „dramatism agresiv", prin tot ce este de natură a provoca „surpriză", „deconcertare", „șoc". Desentimentalizarea implică — sau are ca rezultat — despersonalizarea. Virtualizîndu-și „eul empiric", poetul „participă la obiectul imaginației sale nu ca persoană particulară, ci ca inteligență poematică și operator al limbajului"[16]. Prin Rimbaud, dar mai ales prin Mallarmé, poezia execută saltul de la despersonalizare la dezumanizare. Dezumanizarea, precizează Friedrich, oportun, nu înseamnă inumanizare. În întreaga lirică modernă, omul „e prezent (...) ca limbaj și fantezie creativă". Pe calea limbajului mobilizat de „fantezia dictatorială", „vizionară", omul își distruge propria sa naturalețe, „se exilează din lume, o exilează și pe ea, pentru a-și satisface propria libertate". Altfel spus : „Dezumanizarea conținuturilor și a reacțiilor psihice are loc datorită plenipotenței pe care și-o acordă spiritul în actul poetic"[17]. Indiferent de modalitatea înstrăinării de lume, de factorii care o provoacă, poetul modern nu are unde își construi un spațiu al salvării. Transcendența la care aspiră (dacă aspiră) e o „transcendență goală" ; „goală", de asemenea, „idealitatea" în care se instalează. Lipsit, în consecință, de certitudini, sufletul liric modern se află în „impas", e stăpînit de „spaimă", devorat de „obsesii", starea lui

obișnuită e „tensiunea". Altă soluție, pentru el, nu există decît aceea de a trăi „singur cu limbajul".

Toate aceste aserțiuni sînt validate și divers nuanțate, prin detașarea, în cuprinsul unui discurs critic magistral, a dominantelor (tuturor dominantelor ?) creației lui Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé și ale operelor unora dintre cei mai reprezentativi poeți europeni din secolul al douăzecilea. „Poet al modernității", Baudelaire e artistul care a descoperit și valorificat cel dintîi resursele de poezie existente în „deșertul marelui oraș", în „civilizația comercializată și tehnicizată" [18]. Cu el, de asemenea, „începe despersonalizarea liricii moderne". Baudelaire vorbește despre sine doar „în măsura în care se știe victima modernității", ce „apasă asupra sa ca un blestem" [19]. Oripilat, dar și fascinat de universul citadin, metropolitan, autorul *Florilor răului* și-a imunizat ființa lirică prin artă, arta devenind în mîinile sale o forță în stare să transforme demonia orașului în propria ei negație. „E un miraculos privilegiu al artei — zice Baudelaire — că oribilul, artistic exprimat, devine frumusețe și că durerea ritmată și cadențată umple spiritul cu o bucurie liniștită." [20] Cultul formei a fost pentru acest mare damnat o tehnică a salvării. Stilul, asemănat cu „miracolele matematicii" o alchimie. Prin stil, prin metafora de o „exactitate matematică", poetul a prefăcut „negativul în sursă de fascinație" și, implicit, în factor mîntuitor. Neavînd cum se sustrage, viu, existenței terne, insuportabile, el a recurs la „salvarea prin forme", s-a instalat în limbaj [21]. Pentru poetul spleenurilor pariziene, supunerea la rigorile prozodice, acceptarea tuturor constrîngerilor dictate de legile artei a constituit, s-ar putea spune, în consonanță cu observațiile lui Friedrich, modul libertății, pentru că acestea reprezentau, în înțelegerea sa, condiția creației, adică a activității prin care omul se eliberează de sub dominația naturii, inclusiv a propriei naturi. Natura, în viziune baudelaireană, este banalul. Banalul, în care s-a materializat răul originar, animalicul. Arta apărîndu-i poetului, dimpotrivă, ca antipodul banalității, nimic mai de înțeles decît conceperea ei ca antinatură. De aici preferința, în genere, pentru artificiu. Și, totodată, atracția către ne-

firesc, straniu, bizar, grotesc, monstruos, absurd, către tot ce sfidează normalitatea. „Extrase — scrie Friedrich — din banalitate ca drogurile din plante veninoase", „imaginile disonante din marile orașe (...) devin prin metamorfoză lirică antidoturi împotriva «viciului banalității»" [22]. Oferindu-și „plăcerea aristocratică de a displăcea", Baudelaire face din etalarea diformului, din, în genere, exaltarea anormalității, din urmarea „legii absurdului", adoptarea „logicii teribile a absurdului", în fine, din instituirea „esteticii urîtului", principiul structurant al poeticii sale. Prin aceasta, modul său atitudinal se definește ca o specie de satanism radicalizat. Pentru neutralizarea „răului" ontologic primar, poetul își asumă răul produs de inteligență.

Satanismul e forța propulsivă și a inspirației lui Rimbaud : un satanism de esență tragică, violent, feroce, deosebit prin aceasta de acel baudelaireian, stăpînit, insidios, ataraxic. Poezia rimbaldiană, zice Hugo Friedrich, este „explozie", „vîrtej". Efectul ei asupra cititorului : „dezorientarea". Radicalizînd despersonalizarea, poetul *Iluminărilor* își suprimă cu totul eul fenomenal, se scufundă în „l'âme universelle", afirmă că „«je» est un autre" și că nu gîndește, ci este gîndit. Un „voyant", Rimbaud se socotește în sensul că prin el vede altcineva, că persoana sa nu e decît organul unei priviri necunoscute. Concepția lui despre poezie derivă din această credință. Poezia trebuie să „sosească din necunoscut", să „vadă nevăzutul, să audă neauzitul". Cum „nevăzutul", „neauzitul", „necunoscutul" sînt și pentru el, ca pentru Baudelaire, „idealitate goală", atitudinea lui Rimbaud față de real, și implicit față de arta care îl reflectă, va fi un nihilism total. Antitradiționalist inclement, „văzătorul" își va construi, asemenea precursorului său imediat, o poetică opusă diametral și ostentativ celor ghidate de principiul frumosului. Prin el își face apariția o nouă estetică a urîtului, polemică la modul agresiv. Extrăgînd poeticul, ca Baudelaire, din climatul modernității, din universul urban artificializat, dezumanizat, Rimbaud supradimensionează antinaturalul, potențează urîtul la maximum, exibează grotescul, ilarul, distorsionează reprezentările sensibilului pînă la teratologic, cre-

ează viziuni halucinatorii, spectacole de coșmar. Fantezia lui acționează atît de „dictatorial", încît, prin ea, realitatea, doar desfigurată un timp, este, în cele din urmă, distrusă. O modalitate a derealizării constă în ruperea marginilor existentului, în ilimitare. O alta, în instituirea haosului sau a neverosimilului, a absurdului, prin procedee ce anticipează tehnicile colajului din pictură : inserția în tablou de elemente inadecvate, stridente, amalgamarea arbitrară de existențe eteroclite. Pasul următor duce la poezia ce edifică lumi „fără Unde și fără Cînd" [23], a căror realitate „nu există decît în limbaj" [24]. Încă un pas, și se ajunge la „poezia monologată", care nu presupune cititor. Pe plan stilistic, derealizarea e operată prin tăierea punților de joncțiune la toate nivelurile, prin aglutinarea de imagini autonome, neconvergente, prin transformarea raporturilor de asemănare în raporturi de identitate (rezultatul fiind „metafora absolută" [25]), prin introducerea versului liber, a versului alb, prin disocierea, în etapa ultimă a activității creatoare, a sonorității verbale de sens, prin combinarea cuvintelor în funcție exclusiv de valorile lor fonice. Prin asemenea experimentări, poezia nimicind integral figurațiile realului, sfîrșește prin a se autonimici. „Vîrtejul" în care este distrusă existența obiectivă își devine factorul propriei distrugeri. Unei poezii de pură incantație verbală nu-i poate urma decît tăcerea. Încheindu-și prin tăcere aventura traversării infernului, Rimbaud a oferit acestei aventuri deznodămîntul cel mai adecvat naturii ei. „Ceea ce înainte fusese extremă libertate *în* poezie, devenea eliberare *de* poezie." [26]

Spre deosebire de autorul *Corăbiei bete*, Mallarmé va persevera în aventură. Încercînd imposibilul, el se va învrăjbuna să prefacă tăcerea în realitate poetică. Nu la asta țintesc toate sforțările acestui martir al absolutului ? Absolutul fiind, în înțelegerea lui Mallarmé, totuna cu neantul, întrucît nu există obiectiv, singura posibilitate de a-l întemeia rămîne creația de limbaj. Abandonîndu-ne speculației, am putea spune că autorul lui *Igitur* e un nominalist care se vrea realist. Care, mai precis, vrea să preschimbe *nominalia* în *realia*, prin „magia verbală". Altfel spus : să dea inexistentului exis-

tență, în cuvînt, prin cuvînt. În actul de creație, așa cum și-l reprezintă Mallarmé, poetul își asumă funcții demiurgice. El restituie cuvîntului puterile inerente logosului originar, însă nu pentru a crea un alt univers sensibil, ci tocmai dimpotrivă, pentru desființarea celui existent, pentru reducerea lui la neant, adică la absolut. Pentru producerea de inexistență. De tăcere.

Să revenim însă la *Die Struktur der modernen Lyrik*. Integrînd poezia mallarméană în aceeași „structură" cu opera lui Baudelaire și a lui Rimbaud, Friedrich constată că ea „marchează îndepărtarea cea mai radicală de lirica de trăire și confesiune" [27], că „exclude nu numai persoana particulară, ci și umanitatea normală" [28]. Citînd versul „Du reste, je ne veux rien d'humain", din *Hérodiade*, exegetul își exprimă părerea că acesta ar putea servi drept motto întregii creații mallarméene. [29] Dezumanizată, lirica lui Mallarmé e, în același timp, radical ermetică. Limbajul mallarméean „nu mai e comunicare". Poetul „vorbește pentru a nu mai fi înțeles" [30]. Versurile sale nu spun nimic ; doar sugerează. Ce ? Nimicul. Orientată de către Baudelaire și Rimbaud spre „transcendența goală", poezia modernă se îndreaptă, prin Mallarmé, spre neant. În dublu sens. Suprimă realitatea și se suprimă pe ea însăși. „Ca și Rimbaud, deși pe altă cale — scrie Hugo Friedrich — [Mallarmé] își împinge și el opera pînă la punctul unde ea se suspendă prin sine, mai mult chiar, punctul în care indică sfîrșitul poeziei ca atare." Poemul ideal este, pentru Mallarmé, „poemul tăcut, numai în alb". Adevărată „mistică a neantului" ! [31] Agent al distrugerii, al creației prin distrugere, mai exact, logosul mallarméan devine, de la un timp și agent al propriei distrugeri. Exercitîndu-și libertatea creativă, asceticul năzuitor la absolut omologhează existența pură cu neantul în cuprinsul unei poezii în care „limbajul însuși conferă neantului exact atîta prezență cît permite distrugerea realului" [32]. În viziunea lui, existența absolută se împlinește în om în măsura în care acesta e „spirit și, deci, limbaj". „Absolutul, conceput ca neant, invocă limbajul — logosul («le verbe») —, pentru a-și afla în el locul epifaniei pure." Prin dizlocarea concretului, „limbajul conferă lucrului absența

care îl echivalează categorial cu absolutul (neantul) și care face posibilă prezența cea mai pură (liberă de orice concretețe) în cuvînt“ [33]. Cuvîntul nu are însă cum să capteze efectiv absolutul, îl poate, cel mult, sugera. „Limbajul se oprește la extrema limită la care mai e posibil ca, prin anularea lucrurilor chiar înlăuntrul cuvîntului care le leagă, să fie creat spațiul în care să poată pătrunde neantul.“ [34] Spre a încheia, rezultatul ultim al neomeneștilor, absurdelor tentative mallarméene este eșecul. Un eșec învederînd o „disonanță ontologică“. Căci eșuarea e dublă : și a limbajului față de absolut și a absolutului față de limbaj [35]. „Nu numai limbajul e insuficient atunci cînd trebuie să dea naștere spirituală absolutului. Absolutul nu se poate apleca nici el decît în măsură insuficientă spre limbaj.“ [36] Ce îi rămîne poetului ? Sau tăcerea, sau — totuși — limbajul, nimic altceva decît limbajul. Menținîndu-se, spre distincție de Rimbaud, în limbaj, Mallarmé s-a dăruit, cu timpul, integral, celor mai extravagante experimente lingvistice, inaugurînd astfel o practică pe care activitatea în același spirit a multora dintre poeții de după el avea să o instituționalizeze, aproape.

După opinia lui Hugo Friedrich, „lirica secolului al 20-lea nu mai aduce, oricît de însemnate ar fi calitățile unora dintre poeții care îi aparțin, (...) ceva fundamental nou“ [37] față de poezia al cărei tip, presimțit de Novalis și Poe, prefigurat de Baudelaire, a fost fixat de către Rimbaud și Mallarmé. Cu toată diversitatea de stiluri individuale și în pofida chiar a tuturor contradicțiilor de care e zguduită, poeziei din acest secol i-ar fi proprie o „unitate structurală“ ce o integrează stilistic modului specific tuturor artelor contemporane. Acest mod, instaurat în lirică de către poeții numiți, este expresia apolinicului, prin apolinic înțelegînd „conștiința artistică lucidă“, factorul creator opus țîșnirii necontrolate, dionisiace. „Emoția inspiratoare“ a cedat locul, în secolul nostru, travaliului artizanal. Artistul a devenit „tipul suprem al lui *homo faber*“, pentru care „inspirația e o problemă de rang secundar“, primordială fiind „descoperirea operatorie care înlocuiește improvizația prin con-

strucție“ [38]. Interpretarea unui poem trebuie, în consecință, „să se oprească mult mai răbdător asupra tehnicii de expresie decît asupra conținuturilor, motivelor, temelor sale“ [39]. Ea devine „un proces de expertiză tehnică“ [40]. Aceasta, deoarece caracteristica esențialmente definitorie a modului artistic modern s-a constituit prin răsturnarea raportului dintre componenții obiectului estetic ; prin — zice Friedrich — „incongruența semnului și semnificatului“ [41] ; „echilibrul între conținut și modul de exprimare e rupt în favoarea celui din urmă“ [42]. Apare „stilul autotelic“ [43]. Urmărind în continuare, ca pe timpul lui Baudelaire și al succesorilor săi imediați, să provoace „surpriză“, „șoc“, „deconcertare“, acordîndu-și constant, prin definiție, „luxul insolitului“, „noul limbaj“ excelează, pe plan pur lingvistic, prin impunerea de „procedee antisintactice“ : simple juxtapuneri de cuvinte, expresii pur nominale, private de verbe, construcții eliptice, mergînd pînă la introducerea de fraze fără propoziție principală, modificări funcționale în propoziții, în formele verbale, întrebuințarea nearticulată a substantivelor cu funcție de subiect și articularea celorlalte, atribuirea de funcții nedeterminative determinanților, contracții. Subiacentă acestor procedări e practica renunțării la punctuație și a intitulărilor derutante. Titlurile sînt date, uneori, absolut arbitrar, alteori fac parte integrantă din text, fără a constitui neapărat primul vers sau cuvînt, dar înlocuind o vocabulă sau sintagmă din interiorul poemului, absentă. La nivelul faptelor de creație imagistică, fenomenul cel mai șocant, și mai caracteristic implicit, e, ca în poezia lui Rimbaud, apariția metaforei identificatoare, „metafora modernă“ prin excelență, care „nu se naște din necesitatea de a reduce necunoscutul la cunoscut“, ci „realizează marele salt de la eterogenia părților ei la o unitate care însă nu e posibilă decît în experimentul lingvistic“. În cazuri extreme, eterogenia termenilor e atît de mare, încît nu mai poate fi vorba de metaforă : comparația este „înlocuită prin echivalența absolută“ [44]. Pe toate aceste căi, ca și prin despersonalizare, dezumanizare, obiectualitate, reificare, fragmentizare, dematerializare, haotizare, abstractizare, prin toate acțiunile „fanteziei dictatoriale“, prin for-

mele noi ale depoetizării, indicate (desigur, foarte aproximativ) prin titluri ca *Apoèmes, Proèmes, La haine de la poésie* se creează, de la sine înțeles, obscuritate. Ermetismul a proliferat necontenit, mai ales în perioada interbelică, în toate literaturile. „Lirica modernă — constată Hugo Friedrich — constrînge limbajul la funcția paradoxală de a exprima și de a ascunde sensul în același timp.“ [45] Semnele ei, cînd nu sînt indescifrabile, sînt polisemice, cu intenție. Yeats își dorește o poezie cu tot atîtea semnificații cîți cititori va fi avînd. În concepția lui Eliot, poemul dobîndește în actul lecturii sensuri independente de intenția autorului, de altfel nefixată. Pedro Salinas califică „înțelegerea greșită“ drept „formă superioară a interpretării“ și susține că, odată încheiat, poemul „nu se oprește“, că este mereu „în căutarea altui poem, înăuntrul său, în autor, în cititor, în tăcere“ [46]. Prin anumite experiențe, lirica secolului douăzeci — observă cercetătorul „structurii“ ei — „a mers adeseori pînă la punctul în care se anihilează pe sine“ [47], aidoma poeziei lui Rimbaud și a lui Mallarmé.

Formulările generalizante sînt ilustrate, natural, și în acest compartiment al cărții lui Friedrich, ca în cele precedente, prin referiri atît la declarații ale unor poeți cît și, mai ales, la producții lirice. La producții ale foarte multor poeți vest-europeni de renume universal ; mai frecvent la ale celor spanioli, sub cuvînt că opera lor „constituie, poate, cel mai prețios tezaur pe care lirica europeană l-a dat la iveală în prima jumătate a secolului nostru“ [48]; dar și la experiențele francezilor, italienilor, germanilor, englezilor : ale unora, mai cu seamă (Valéry, Saint-John Perse, Éluard, Ungaretti, T. S. Eliot, Gottfried Benn ș.a.), cărora, ca și lui Jiménez, Jorge Guillén, Garcia Lorca, Alberti, V. Aleixandre) li se analizează, sau numai li se reproduc în anexă, piese considerate, probabil, reprezentative. Prin toate componentele ei, *Die Struktur der modernen Lyrik* este, astfel, o operă critică de exemplară ținută științifică, pe drept cuvînt considerată de către Roger Bauer „o mare carte“ [49].

Este, însă, imaginea poeziei moderne oferită de ea perfect exactă ? Încape în modelul construit de Hugo Friedrich *toată* poezia modernă ? E de ajuns a privi lista

numelor pomenite în cuprinsul cărții, spre a constata absența oricărei referiri la o seamă de poeți dintre cei mai reprezentativi ai secolului nostru și, în genere, ai modernității. Abordînd obiectul de studiu dintr-o perspectivă tipic europocentristă, cercetătorul face — din principiu — abstracție de toate zonele de cultură din afara continentului nostru, iar dintre acestea în raza interesului său intră doar cele vestice, și nu în totalitate. Practic, doar două literaturi sînt ținute constant în obiectiv, cea franceză și cea spaniolă. Selectiv, și acestea. Din prima sînt izolați cei, după Friedrich, trei întemeietori ai modernității în spațiul liric și unii dintre continuatorii lor, din a doua : cîțiva dintre poeții perioadei interbelice. Nici un latino-american. Din sfera romanității, studiul mai selectează, pentru exemplificarea tezelor, texte italiene : din Ungaretti, Montale, Quasimodo. În corpul scrierii, doar din primul. Ceilalți doi sînt numai citați fugitiv, și li se reproduc poeme în anexă. Nici o referire la belgieni, la un Maeterlinck, un Verhaeren. Modernismul de expresie germană e ilustrat îndeosebi cu Gottfried Benn și doar, foarte sumar, cu ceva de Trakl, Else Lasker-Schüler, K. Krolow, M. L. Kaschnitz (Rilke e tratat expeditiv și cu ușor dispreț) ; cel de limbă engleză, cu T. S. Eliot, cu extrem de puțin din Ezra Pound și doar cu un titlu de W. H. Auden. Atîta tot. Cinstit vorbind, e mult, foarte mult, chiar, avînd în vedere că pînă la apariția *Structurii lirice moderne*, și, aproape sigur, și după, o asemenea sinteză nu s-a mai încercat și ținînd seamă de scrupulozitatea învățatului profesor, care nu și-a permis să vorbească decît despre poeți pe care i-a putut citi în original. Romanist fiind, Friedrich a considerat normal (o spune în prefață) să-și aleagă exemplele îndeosebi din aria specialității sale, permițîndu-și doar incidental incursiuni în pămînturi vecine. Model de onestitate profesională ! Pe de altă parte, însă, tocmai această onestitate riscă să-i compromită întreprinderea. Poate fi oare identificat un *pattern* al întregii lirici moderne excluzînd din cîmpul cercetării, *de plano*, literaturi întregi ? Nearuncînd măcar o privire în spațiul slav, în cel sud-est-european, în cel nordic, neluînd

act de experiența poeziei rusești, a celei americane (de Nord și din Sud)? Căci Pound și Eliot sînt americani doar prin naștere. E mult, incontestabil, ceea ce ni se dă în *Die Struktur der modernen Lyrik* pentru înțelegerea poeziei postbaudelaireiene, dar e, oare, suficient? Întrebarea nu e retorică. E realmente de discutat dacă poezia modernă din întreaga lume însemnează, așa cum susține Friedrich, în prefața la prima ediție, doar „variante" ale „structurii fundamentale" descrise de el. Dacă răspunsul este afirmativ, rămîne a demonstra în ce chip, în virtutea căror atribute, creația tuturor, absolut tuturor poeților din secolul al douăzecilea se integrează în tiparele fixate de Rimbaud și Mallarmé. Căci, afirmă Hugo Friedrich, apodictic, „întemeietorii ei, încă și azi, conducătorii liricii moderne europene, sînt doi francezi din secolul al 19-lea, Rimbaud și Mallarmé" [50]. Baudelaire: doar precursor. Fondatorii lirismului modern ar fi numai cei doi. Ei, și nimeni altcineva. „Rimbaud și Mallarmé luminează legile stilistice ale poeților de astăzi, iar aceștia, la rîndul lor, luminează modernitatea surprinzătoare a celor doi precursori francezi." [51] Drept urmare, unitatea structurală a creației lirice de la aproximativ 1870 încoace ar fi indiscutabilă. „Structura", „alcătuirea fundamentală" a producției poetice s-ar fi „închegat (...) într-un tot (...) foarte complex, dar și foarte coerent" [52]. Asemenea afirmații, atît de categorice, trebuiau, firește, dovedite, și *Die Struktur...* tocmai în acest scop a fost scrisă. Și l-a atins?

Invariantele lirismului de structură modernă — „suprapersonale", „supranaționale" — sînt, după Hugo Friedrich, cum s-a văzut, obscuritatea, antimimesisul („fantezia dictatorială"), antitradiționalismul, dezumanizarea, experimentalismul, fragmentarismul, absurdul, cultivarea limbajului pentru el însuși, preponderența semnului, uneori cu eludarea totală a referentului, producerea de semnificanți care nu semnifică nimic afară de propria lor prezență, abstracționismul, autodistrugerea. Pot fi acestea identificate în toată poezia modernă? Pentru a da un răspuns competent, ar fi necesară, teoretic, citirea întregii poezii a lumii — în original. Cine o poate face? Nimeni, evident. După cum nimeni n-a străbătut, și nici

nu va străbate, vreodată, cu ajutorul aparatelor, întregul cosmos. Concluziile astronomiei — fatalmente provizorii — se bazează, nu se poate altfel, pe cunoștințe parțiale, și nu toate riguros verificate științific. De ce ar fi altminteri în literatură ? Dacă analiza stilistică a unui text nu e de conceput fără cunoașterea la perfecție a limbii în care e scris, caracterele cele mai generale, de ordin tipologic, ale creației unui poet pot fi deduse și pe temeiul unei lecturi în traducere, și nu neapărat a întregii opere O lectură, fie și parțială, fie și în traducere, dacă originalul e inaccesibil, conjugată cu studierea unor exegeze temeinice, ne poate edifica asupra unui autor. Nu-i obligator a ști neapărat din prima sursă tot ce știe despre poezia modernă Hugo Friedrich pentru a formula cu privire la „structura" ei întrebări. Și chiar pentru a exprima îndoieli asupra unora dintre aserțiunile și procedările savantului.

Ce-și propune Hugo Friedrich în capitolul V al cărții sale, rezervat poeziei europene din secolul al XX-lea, este „de a limpezi tabloul încîlcit al liricii actuale arătînd cît de vii au rămas simptomele ei care au luat naștere în secolul trecut" [53]. Din specificarea aceasta rezultă cu anticipație că, în respectivul capitol, nu vor fi examinate imparțial operele cîtorva poeți unanim recunoscuți ca reprezentativi, pentru ca din rezultatele analizelor, să se extragă concluzii generalizatoare privind structura lirismului în secolul nostru, ci vor fi semnalate doar, la o seamă de autori, „simptome" ale modernității de tip Rimbaud și Mallarmé. Precedentele capitole n-au demonstrat însă că acea modernitate este *toată* modernitatea. Drept urmare, discursul critic nu face decît să constate existența în spațiul liric al primei jumătăți de veac 20 a unor procedee, viziuni și atitudini ce își au originea în Mallarmé și Rimbaud. Capitolul s-ar fi putut intitula, mai adecvat conținutului său real, *Toposuri rimbaldiene și mallarméene în lirica secolului al XX-lea*. Izolînd versuri sau imagini de un anume tip, analizînd chiar poeme întregi — în afara contextului întregii opere — nu demonstrăm că întreaga creație a celor cărora le aparțin posedă însușirile fragmentelor etalate. Se poate, indiscutabil, utiliza și în critică procedeul romanesc al „pu-

nerii în abis" ; e cel mai edificator chiar, cel mai relevant ; cu condiția însă de-a izola dintr-o operă fragmente într-adevăr rezumative. Rezumă versurile sau poemele citate în *Die Struktur der modernen Lyrik*, în toate cazurile, specificitatea întregii creații a autorilor ? Reflectă ele structura profundă a operelor din care au fost extrase ? Criticul însuși recunoaște, în prefață, că a „uniformizat" poeții „cu bună știință". A făcut-o pentru a demonstra „unitatea stilistică" a poeziei moderne. Adică pentru acreditarea unei idei preconcepute, a unei teze anticipative, discutabile ! A pus concluzia înaintea demonstrației. Niciodată cercetătorul nu procedează deductiv, nu străbate opera unui poet fără *parti pris*, pentru ca abia la sfîrșitul parcursului să constate, dacă e cazul, modernitatea de tip mallarméano-rimbaldian a structurii ei. Întotdeauna procedează invers. Alege un text oarecare sau citează din mai mulți poeți — oricît de diferiți — pentru a demonstra existența și în lirica din perioada 1901—1950 a uneia sau alteia dintre particularitățile tipului de poezie instaurat de cei pe care îi consideră singurii fondatori ai lirismului modern. O caracteristică a modernității în poezie, arată cercetătorul, este „stilul incongruent" și, în general, „noul limbaj". Pentru exemplificare sînt citate fie declarații, fie versuri ale unor poeți absolut deosebiți, de la Reverdy la Saint-John Perse, de la Benn la Breton, de la Apollinaire la Valéry.

Alte caracteristici (de naturi total diferite) : „funcția de nedeterminare a determinanților", „dezumanizare", „izolare și spaimă", „obscuritate", „absurd", „fantezie dictatorială", „inserție". Fiecare dintre acestea este exemplificată, la fel, prin citare de opinii, poeme, imagini, versuri, frînturi de versuri, cuvinte, titluri (doar titluri), indiferent dacă acestea exprimă caractere definitorii ale unor opere sau doar note incidentale. Stabilirea gradului de semnificație a înseși caracteristicilor semnalate, a ponderei fiecăreia în determinarea structurii poeziei moderne, nu intră în preocupările criticului, care pune pe același plan particularități strict lingvistice, gramaticale, ba chiar doar de punctuație și paginație, și componente de fond, omologhează tipologic categorii cu totul eterogene de semnificanți, precum „izolarea și

spaima" și „inserția". Ca și cum ar fi același lucru dacă un text e „modern" prin absența articolului definit sau prin crearea de viziuni terifiante. Sînt reduși astfel la numitor comun : Ungaretti, Jorge Guillén, Eluard, Else Lasker-Schüler, Quasimodo, M. L. Kaschnitz, Jules Supervielle, Jiménez, Ezra Pound, Gerardo Diego, Eliot, Prévert, Francis Ponge, Lorca, Alberti, Salinas, Cernuda, Krolow, Trakl, Auden, Max Jacob, Morgenstern, Hans Arp, Cendrars, Michaux, Quéneau — toți poeții secolului. Criticul nu vede un inconvenient pentru reducția operată în faptul că mijloacele cu care diferiții poeți produc fie stil incongruent, fie obscuritate, fie surpriză, șoc, fie indiferent ce altceva se deosebesc unele de altele esențial, și aceasta pentru că sînt mișcate de principii structurante complet diferite. „Polaritatea" nu anihilează, în concepția lui, unitatea structurală. Faptul, bunăoară, că Apollinaire creează în spiritul unei „libertăți absolute", care „duce la asimilarea nelimitată a tuturor materialelor, indiferent de rangul lor" (rezultatul fiind „poemul sintetic", asemănător paginii de ziar „din care simultan sar în ochi lucrurile cele mai diferite" [54]), n-ar situa opera acestui poet (o parte a ei !) cu totul în afara structurii de tip mallarméan, ba chiar în opoziție cu ea. În general vorbind, poezia imediatului, a concretului, acea poezie care, indiferent ce selecționează din real : trepidația urbană, mașinismul, spectacularul de natură tehnică (futuriștii, „poeții spațiului"), peisaje (citadine), interioare, decoruri dezumanizate (Reverdy), priveliști banale sau oribile (Montale, Benn), obiecte (Ponge), și indiferent ce face din ceea ce a selectat, care, fie că exaltă realul, fie că îl devalorizează sau îl transfigurează spectral, își ia, oricum, materialul de inspirație din sfera lui, n-ar fi poezie de alt tip decît aceea care planează în pura irealitate, în „idealitatea goală". Plonjările în inconștient, atît de frecvente în poezia din perioada interbelică, n-ar genera alte structuri lirice decît cea realizată prin matematizare, prin aplicarea de procedee proprii „mecanicii de precizie" [55]. Seraficul și macabrul, goala irealitate și existențialul convulsiv, onirismul paradisiac și cel coșmaresc, poezia de incantație sonică și cea făcută din angoase ar constitui o aceeași tipologie stilistică ; „far-

mecele“ lui Valéry, sublimitățile lui Hoffmannsthal, orfismul rilkean, ezoterismul oratoric al lui Saint-John Perse, diafanitățile lui Jiménez, eleatismul lui Jorge Guillén, ar fi omologabile tipologic cu obsesiile lui Trakl, cu pictura crudă a lui Gottfried Benn, cu sarcasmele lui Brecht, cu exasperările lui Antonin Artaud, pentru care „toute écriture est cochonerie“ [56], cu imaginația apocaliptică a lui Dylan Thomas, cu umorul negru suprarealist.

Spre a putea opera asemenea reducții, criticul, în afară de faptul că își întemeiază generalizările pe versuri și, în cel mai bun caz, poeme izolate, selectează unilateral, eludînd contextele, reține doar ceea ce servește demonstrației precugetate ; uneori, interpretează abuziv. Menționînd, bunăoară, că programul poetic al lui Apollinaire „e pătruns de spiritul lui Rimbaud“ [57], el are în vedere doar poeme de tipul *Zone*, ca și cum Apollinaire liricul, autorul *Cîntecului celui rău iubit*, al *Podului Mirabeau*, al *Cornului de vînătoare*, al *Cîntecelor pentru Lou*, n-ar exista. De altfel, referirile la creația poetică sînt cu totul succinte, E rezumat, în schimb, articolul *L'esprit nouveau et les poètes*. Așa procedează și cu alți poeți neîncadrabili în diagrama sa (Yeats, Pierre Reverdy, Aragon, Michaux, Supervielle) : reproduce fie doar declarații ale lor, fie versuri în care se concretizează particularități irelevante, periferice, ale creației.

Pentru dovedirea, bunăoară, a existenței unei „poezii fără om“ sînt rezumate și bucăți de Federico Garcia Lorca și de Rafael Alberti, poeți cărora indiferența pentru destinul uman le-a fost mai străină decît orice pe lume. De altfel, în poemele cu pricina, omul lipsește doar fizic. Dacă aceasta înseamnă „dezumanizare“, ea nu-i un atribut al liricii moderne doar, ci al poeziei naturii (și nu numai a naturii) de totdeauna. Pentru exemplificarea constatării că motivul romantic al singurătății a fost preluat de poezia modernă, sînt menționate la început titlul poemului *Exil* al lui Saint-John Perse și acela al unui poem de W. H. Auden, *The Age of Anxiety*. Sînt, însă, Saint-John Perce și, îndeosebi, Auden, prin ceea ce creația lor are mai caracteristic, poeți ai singurătății, anxietății, „izolării“, „spaimei“ ? În sfîșietorul *Bocet pentru*

Ignacio Sanchez Majilas al lui Garcia Lorca, exegetul identifică, iarăși, doar motivul singurătății, al absenței, ca fapt de artă, ca *topos*, deși chiar și în ultima secvență, singura analizată, dominanta poemului este deznădejdea, sentimentul pierderii unei ființe de neînlocuit, deci expresia unei intense trăiri. Chiar citînd frecvent din cîte un autor, chiar analizînd mai multe poeme, criticul, în unele cazuri, relevă numai anumite note definitorii, unele accesorii, pe altele trecîndu-le complet sub tăcere. Din Supervielle, bunăoară, dă exemple de contracție și de utilizare derutantă a articolului hotărît, dar despre ceea ce îi individualizează creația : un sentiment aparte al naturii, al efluviilor vitale, nu spune absolut nimic. Din Michaux, tot ce găsește demn de reținut e o aliterație : „dans la tour, dans l'atroce, dans la trance". Replica posibilă e, desigur, aceea că pe cercetătorul „structurii" nu-l interesează conținuturile. Devreme, însă, ce vorbește de „izolare și spaimă", de ce n-ar vorbi și despre palpitul vital sau despre înverșunarea blasfemică ? Nu sînt și acestea „idei" poetice ? Dar beatitudinea contemplației ? Nu sînt și stări sufletești (spre a nu pronunța oribilul, pentru moderniștii radicali, cuvînt : sentimente), deci trăiri, acele extaze liniștite, acele inefabile euforii abstracte pe care Friedrich le identifică atît de subtil în versurile lui Guillen, spre a le prezenta doar ca fapt de pur limbaj ? Pentru a nu include în „structura liricii moderne" și poeticul de tip existențial, Friedrich ilustrează chiar și cu poeme de Lorca doar ceea ce el numește „dezumanizare", „poezie alogică", „fantezie dictatorială", neținînd deloc seama de acea „tensiune dramatică", acea „senzualitate fremătătoare", acea „adiere fierbinte și înmiresmată din sud" (relevate de alți comentatori, inclusiv de Juan Chabás, autorul unei *Istorii a literaturii spaniole)* care, împreună cu „profundul filon popular", în virtutea căruia „prospețimea grațioasă a fanteziei, stăpînită în zborul ei", poate evoca „o fustă de țigancă în ritmul dansului" [58], constituie, neîndoielnic, componente nucleare ale *Romancero*-ului *gitan* și ale întregii opere a celui supranumit „privighetoarea Spaniei". Nimic, în *Die Struktur der modernen Lyrik,* nici despre fondul dramatic al ermetismului unor poeți precum Eliot

sau Benn, despre meditația deznădăjduită, întreținută de spectacolul desacralizării totale a existenței, despre viziunile de sfîrșit de lume, încifrate în metaforismul abstrus, în peisajele sobre și montajele de instantanee prozaice, construite cu o răceală inginerească în poemele lor; nimic nici despre vibrația clară de umanitate din versurile altor poeți, fie dintre cei demult consacrați, ca Mombert, Yeats, Rilke, Trakl, Dino Campana, Aragon, Éluard, Prévert, fie, cu atît mai puțin, firește, dintre aceia încă vag sau deloc cunoscuți în primul deceniu postbelic: Paul Celan, Ghiorghios Seferis, Odisseos Elitis, Cesare Pavese, Hans Magnus Enzensberger, Hans Carl Artmann, Erich Fried, Patrice de la Tour du Pin, Pierre Morhange, Maurice Fombeure, Ingeborg Bachmann, între mulți alții. În prefața la ediția a noua (1966), însă, autorul semnalează, fără să dea nume: „o întoarcere, sensibilă pe alocuri, la o lirică mai umană, mai personală, devenită mai simplă în bucuria și durerea ei“ [59]. E o specificare ce-l onorează și care, de altfel, se încadrează perfect în metodologia sa, discutabilă, dar de o marcată onestitate științifică.

Pentru stabilirea paradigmei structurale a poeticului de tip modern, învățatul freiburghez crede nimerit să eludeze principial două dintre principalele surse de lirism: religiozitatea și politicul. E posibil? Din prefață rezultă că este nu numai posibil, dar chiar necesar, întrucît valoarea liricii „confesionale“ și a celei politice — „în măsura în care există“ — „nu se datorește nici credinței, nici ideii politice“ [60]. Ne putem întreba, ba chiar nu putem să n-o facem: valoarea poeziei absurdului sau a urîtului constă oare în absurd și urît, ca atare? Prin obiectul lor sînt valoroase baudelaireianele *Une charogne* și *Tableaux parisiens*? Sau *Les Assis, Les chercheuses de poux,* poemele lui Rimbaud? A doua întrebare: ce sens are invocarea criteriului valorii, de vreme ce obiectul de studiu este *structura*? Sînt „apoemele“ lui Pichette mai valoroase decît „odele“ lui Claudel? Motivația neluării în considerație a poeziei politice și a celei religioase ar fi plauzibilă dacă s-ar dovedi că acestea nu au o structură specifică, dacă s-ar demonstra inin-

tegrabilitatea lor în totul coerent care e, după Friedrich, „alcătuirea fundamentală“ a liricii de după 1870. Autorul sintezei *Die Struktur der modernen Lyrik* nu pune însă problema în acești termeni, care de altfel sînt improprii. Poezia de inspirație civică sau religioasă nu are structură sau structuri speciale, proprii în exclusivitate, pentru binecuvîntatul motiv că există mai multe tipuri și de poezie religioasă și de poezie civică. Natura inspirației nu intră în discuție cînd e vorba de a defini structural poezia. De ce, atunci, refuzul de-a exemplifica invariantele liricii moderne și cu versuri de inspirație politică și religioasă ? Toposurile lor sînt, desigur, de alt tip decît al poeziei mallarméene, dar a elimina deliberat din sfera de preocupări asemenea versuri e o discriminare tot atît de arbitrară ca excluderea poeziei de dragoste. Astfel se înfățișează lucrurile teoretic. Pe teren, situația e mai complicată: Oricît n-ar putea fi redusă la unitate stilistică, oricît de diferite i-ar fi modalitățile structurante, poezia emanată fie din sentimentul religios, fie din vibrația cetățenească e, prin definiție, incompatibilă cu acceptarea absurdului, cu dezumanizarea, cu experimentalismul strict, cu dezinteresul pentru sens, pentru conținut. Nu poate exista o poezie politică sau religioasă care să nu spună nimic. Sau una integral pesimistă, iremediabil nihilistă, defetistă la modul absolut. Acestea nu sînt însă particularități de structură. Sînt componente de fond. Ce e fond și ce e structură ? Că acestea nu pot fi separate o demonstrează peremptoriu tocmai cartea lui Friedrich care, pretinzînd a înfățișa structura poeziei moderne, îi dezvăluie inevitabil și fondul, conținuturile. Structura n-are cum exista fără un conținut, conținutul se constituie prin structurare. Nestructurat, conținutul nu-i conținut, ci haos ; structură fără conținut nu poate exista. Încercînd realizarea de sine *in abstracto*, fără implicita modelare a unui conținut, structura se autonimicește. În cazul poeziei de indiferent ce inspirație : civică, religioasă, erotică, filozofică, calitatea respectivă i-o conferă evident, conținutul, determinat de natura inspirației, și nicidecum modalitatea structurării. Un poem erotic poate fi, în principiu, structurat oricum, cu singura condiție de-a nu se anula printr-o structură

inadecvată. Dacă e astfel construit încît nu sugerează erosul prin nimic, e clar că nu este un poem de dragoste. Poate fi foarte bun, dar nu-i poem de dragoste. La fel stau lucrurile cu poemele politice, patriotice, religioase, filozofice sau de orice altă natură. Acestea nu pot fi gîndite ca atare fără conținut, și nici ca avînd conținuturi improprii naturii lor. Rămînînd la cazul în speță, poezia „confesională" și poezia politică a secolului nostru se pot principial realiza în structuri oricît de divergente, nu însă în vreuna care le-ar anula identitatea, prin care le-ar fi cu neputință să existe, să se constituie. Astfel înfățișîndu-se lucrurile, e de la sine înțeles că poezia de reculegere, de extaz, de laudă, de jubilație spirituală, de umilință creștină, de implorare : poezia (sau o parte din poezia) lui Claudel, Péguy, Germain Nouveau, Francis Jammes, Hofmannsthal, Rilke, Werfel, Pierre Jean Jouve, precum și cea de atitudine civică (Becher, Brecht, Aragon, Éluard, Auden, Hernandez, Block, Maiakovski, Ady, József Attila, Nazim Hikmet etc.) nu se încadrează în modelul întocmit de Friedrich. Concluzia ? Una din două : ori numiții poeți nu sînt moderni, ori modelul friedrichian este insuficient.

În afara atenției cercetătorului rămîn și alte orientări din poezia vest-europeană ; inclusiv din cea produsă în spațiul romanității ; inclusiv din cea de expresie franceză. Unele sub motivație principială explicită, altele tacit. Perspectiva structurală nepermițînd abordarea și istorică în același timp a fenomenelor cercetate, e de la sine înțeles că într-o sinteză ca *Die Struktur...* curentele literare puteau fi luate în discuție ca atare doar în măsura în care vreunul dintre ele ar fi impus o nouă structură. Hugo Friedrich crede că așa ceva nu s-a petrecut. În pofida nu doar a tuturor divergențelor programatice, dar și pe deasupra tuturor tipurilor stilistice există, după el, o unitate structurală clară a întregii lirici europene moderne. Contradicțiile dintre purism și suprarealism, de pildă, dintre cei doi... „poli" ai poeziei franceze din perioada interbelică : Paul Valéry și Paul Éluard, dintre ceea ce Friedrich numește „poezia intelectuală" (întrucît se vrea o „serbare a intelectului") și poezia „alogică" (principiul ei, enunțat de Breton, fiind „prăbuși-

rea intelectului") ar fi doar de suprafață. „Poezia intelectuală coincide cu cea alogică — susține cercetătorul — prin evaziunea din registrul uman, prin îndepărtarea de concretețea normală și de sentimentele uzuale, prin renunțarea la inteligibilitatea limitativă, în locul căreia acționează o sugestivitate polivalentă, și prin voința de a transforma poemul într-o formație autonomă, cu scop în sine, ale cărei conținuturi există numai datorită limbajului, fanteziei nelimitate sau jocului ireal oniric, nu datorită contrafacerii a ceea ce se spune că e lumea, sau exprimării unor sentimente." [61] Dacă această judecată este realmente o judecată de realitate, dacă ea se aplică deopotrivă ambelor curente în cauză și dacă, în măsura în care purismul (ermetismul) și suprarealismul posedă note comune, acestea exprimă esența atît a unuia cît și a celuilalt, va trebui stabilit printr-o analiză mai riguroasă. Deocamdată e cazul a lua act și de o altă aserțiune, analoagă, aceea că nici futurismul și expresionismul nu distonează, nici unul față de celălalt, nici ambele, împreună, față de structura creată de Rimbaud și Mallarmé : „Exploziile lor de cuvinte, realitatea lor distrusă, somnambulismele lor, orașele lor în prăbușire, glumele lor grotești : toate acestea confirmă structura stilistică apărută cu cîteva decenii înainte în Franța" [62]. Afirmația nu-i întărită prin exemplificări. Mult prea succinte, referirile doar la trei expresioniști, mai precis doar la cîteva poeme ale lor, mai puțin de zece în total, ba chiar numai la unele versuri sau frînturi de versuri din aceste poeme, nu sînt, desigur, în măsură să transmită oricărui cititor convingerea mai sus formulată. Iar absența citatelor din Marinetti, din Maiakovski nu poate constitui un argument plauzibil în sprijinul aserției că futurismul ar deriva din mallarméism și că ar fi, în ultimă analiză, totuna cu expresionismul.

Indiferent însă de ceea ce distinsul cărturar vede în unul sau altul dintre ele, curentele nu trebuiau (și nici nu puteau fi) studiate în și pentru ele însele într-o sinteză ce-și propune stabilirea constantelor de ordin structural ale poeziei unei perioade în care s-au confruntat zeci de curente. Dar creația promotorilor ? Ea, da. Însă numai în măsura în care e reprezentativă nu doar pen-

tru un curent sau altul, ci pentru întreaga poezie ; în măsura în care fără luarea ei în considerație nu poate fi definită structura modernă a poeziei europene. Identic se pune problema și pentru acele orientări care nu s-au vrut sau nu au reușit să devină curente : bunăoară, în Franța, fantezismul (Paul-Jean Toulet, Francis Carco, Jean Pellerin, între alții), unanimismul (Jules Romains, Georges Duhamel, Charles Vildrac, André Spire), „poezia spațiului" (Blaise Cendrars, Valéry Larbaud, Victor Ségalen etc.). Poate fi întemeiat un *pattern* al poeziei europene din secolul XX făcînd abstracție de specificitatea scrisului tuturor reprezentanților acestor modalități poetice ? În viziunea lui Friedrich, da. De vreme ce lirismul de după 1900 nu aduce nimic fundamental nou față de cel produs de Baudelaire, Rimbaud și Mallarmé, nu are nici o importanță din ce autori se scot versuri pentru exemplificarea continuității. Întrebarea formulată mai sus rămîne însă. Corespund structural operele fantezi știlor, unanimiștilor, spațialiștilor modelului rimbaldian-mallarméan ? Sau, dacă nu corespund, nu aparțin ele modernității ? Există, nimic de zis, și o a treia posibilitate. Anume, ca Ségalen, Larbaud, spre a nu mai vorbi de ceilalți (afară de Cendrars, citat, însă fără relevarea specificității), să fi fost socotiți de către autorul *Structurii* atît de puțin interesanți, ca poeți, indiferent de structura artistică, încît să nu merite din această pricină, o mențiune. Pe acest considerent, Friedrich a renunțat cu premeditare nu doar la poezia cu caracter religios sau social, ci și la „poezia concretă", adică tocmai la acea poezie care, asemenea celei lettriste, și ea neluată în seamă, posedă, exacerbate la extrem, cele mai spectaculoase caractere ale „liricii" de tip experimental, cu sursa în Mallarmé, singura întru totul specifică, potrivit opiniei sale, spiritualității veacului nostru. Durabilă sau caducă, poezia spațiilor, cea fantezistă, cea unanimistă, nu poate fi cu nici un chip declarată o prelungire a celei mallarméene, chiar incluzînd în aceasta și modul Rimbaud. Străine cu totul de mallarméism sînt și delirul futurist, exaltarea marinettistă a tehnicii, și profetismul extatic expresionist, și alogismul suprarealist, și nu doar acestea. Dacă, neacceptînd cantonarea în orizontul vest-

european impusă de Friedrich, am porni-o spre răsărit sau, dimpotrivă, am trece oceanul, nu încape nici o îndoială că am da peste structuri lirice cu totul nemallarméene și chiar diametral opuse mallarméismului. Militantism social direct, patetic, în Europa de est : Ady, Maiakovski, Jósef Attila, Radnóti Miklós, Cotruș, Hikmet, Vaptarov. Poezie a vieții tumultuoase, a revoltei, a speranței, a luptei în cele două Americi : Whitman, Neruda, Laston Hughes ; în Statele Unite, după 1900 : o poezie a concretului, a imediatului, a existenței cotidiene aspre, prozaice, a faptului palpabil, scrisă adesea în limbajul străzii, valorificînd în general vorbirea uzuală, uneori împrumutînd procedee de mass-media, stilul anunțurilor de gazetă și al reclamelor (Edgar Lee Masters, Robert Frost, Carl Sandburg, William Carlos Williams, Edward Eslin Cummings și mulți alții). De altfel, chiar în poezia vest-europeană există un viguros filon evident nemallarméan, chiar violent antimallarméan, constituit nu doar de creația cu caracter civic, în plină ebuliție începînd din deceniul al patrulea, ci, în genere, de scrisul antipurist și chiar antipoetic în genere, cum e acela al suprarealiștilor.

Sînt, oare, toate aceste practici poetice străine de spiritul liric, modern ? Gaëtan Picon le prezintă, în cel de al doilea volum din *Histoire des littératures* (Gallimard, Pléiade, 1956) tocmai ca expresii ale modernității ; le înglobează în așa-numitul de el „le courant moderniste", declanșat ca reacție — emanată „d'un certain réalisme" — la „idealismul" simbolist. După el, „structura liricii moderne" ar fi, așadar... antimallarméană. Pe de altă parte, unii dintre poeții ermetici, doi, mai precis, dintre cei utilizați în *Die Struktur...* sînt americani de origine : Thomas Stearns Eliot și Ezra Pound. Poezia europeană (din est și din vest) nu poate fi despărțită de cea americană, fie și doar pentru primordialul motiv că „structura" ei, cu mult înainte de a fi început să se cristalizeze, a fost prefigurată, fapt pe care Friedrich tocmai îl subliniază, de către un american : Edgar Allan Poe. Și pentru că în literatura spaniolă „modernismul" a fost introdus de sud-americanul Rubén Darío.

Tuturor întîmpinărilor de pînă aici, autorul *Structurii...* le răspunde lapidar, cu anticipație. Prefața sa la prima ediție include o judecată ce se vrea de realitate și care, dacă ar fi întemeiată (poate, este) ar face fără obiect orice observații de genul celor pe care le-am formulat. Iat-o : „am omis poeți atît de însemnați ca George și Hofmannsthal, dar și Carossa, R. A. Schröder, Loerke, Ricarda Huch, Th. Däubler... [pentru că]... ei sînt moștenitori și momente noi de culminație ale unui stil liric multisecular — tocmai acel stil de care Franța s-a desprins cu opt decenii în urmă". Fraza e paradigmatică. La numele din interiorul ei s-ar putea adăuga toate celelalte nume de autori omiși date în precedentele aliniate, și altele încă. Despre oricare dintre poeții nemenționați învățatul ar putea spune că e un continuator al „stilului liric multisecular"... etc. Cu alte cuvinte, că nu e modern structuralmente. Despre unii ar zice, poate, că, pe deasupra, sînt îndeajuns de insignifianți pentru a putea fi trecuți cu vederea. Ce înțelege însă Hugo Friedrich prin „modern" ? Ce e pentru el „lirica modernă" ? Articulînd el însuși întrebarea, chiar în acești termeni, profesorul nu-i dă răspuns, spunînd că răspunsul are să rezulte, „poate", din întreg cuprinsul cărții. Și chiar rezultă. Dar, e satisfăcător ?

Să analizăm. E adevărat că întreaga poezie modernă (sau întreaga poezie modernă *europeană*) purcede exclusiv din Rimbaud și Mallarmé ? Vreun alt poet dintre succesorii lui Baudelaire și precursorii mișcării insurecționale de la sfîrșitul secolului trecut, ce avea, într-adevăr, să schimbe structura liricii mondiale, n-o fi contribuit și el cumva la reorientarea creației ? Verlaine ? Laforgue ? Pe Jules Laforgue, cercetătorul structurii poetice moderne nu-l amintește chiar deloc (și nici pe Corbière, pe Charles Cros, pe Jarry) ; în Verlaine vede un supraviețuitor al vechii poezii, al poeziei „de trăire și confesiune", față de care „Mallarmé marchează îndepărtarea cea mai radicală" [63]. Conform acestei judecăți, autorul *Artei poetice* a simbolismului, curentul care și-a recunoscut în el pe unul dintre principalii călăuzitori, s-ar defini, în planul creației, nu prin analogie, ci în opoziție cu confratele angajat în aceeași acțiune literară.

În opoziție implicit și cu fratele siamez (un timp) Artur Rimbaud. Autorul *Corăbiei bete* ar fi pionierul modernității, acela al „romanțelor fără cuvinte" ar reprezenta „cu măreție" lirismul demodat. Un poet incontestabil modern, recunoscut ca atare și de către Hugo Friedrich și — fiind spaniol — prețuit în chip special : Luis Cernuda e de altă părere. Evocînd aventura londoneză a „celor doi liberți", Verlaine și Rimbaud, autorul volumului *Los piaceres prohibidos* denunță, în poemul *Birds in the night*, răsfățarea de către posteritatea artistică a celui de al doilea în dauna primului :

...se recită crîmpeie din *Corabia beată* și din sonetul vocalelor. Dar din Verlaine nu se recită nimic pentru că nu e la modă cum e celălalt din care texte false sînt lansate-n ediții de lux ; în toate țările poeții tineri vorbesc despre el prin provincie.

(Trad. A. E. Baconsky [64].)

Notînd că Verlaine „nu e la modă", nu confirmă Cernuda aserțiunea profesorului de la Freiburg ? Moda e schimbătoare. În orice caz, omagierea Sărmanului Lelian de către un reprezentant notoriu al modernității în lirica secolului al XX-lea îl introduce pe demodatul „sentimental" în actualitate. Chestiunea e însă de a stabili dacă Verlaine a avut, și are, sau nu, o posteritate reală, dacă modul său poetic a continuat să existe sau a sucombat odată cu el. Consemnînd partea simbolistă de influență suferită de către toți poeții formați la intersecția veacurilor, de la nicaraguaianul Rubén Darío la rușii Alexandr Blok și Valeri Briusov, toți istoricii literari îl numesc și pe Verlaine printre marii francezi de care un Francisco Villaespesa, un Antonio Machado, un Jiménez, un Stefan George, un Corrado Govoni, un Marinetti chiar, un Bacovia au fost stimulați măcar, dacă nu modelați *. În cuprinsul poeziei de limbă franceză, modul liric verlaineian poate fi — și a fost — identificat [65] în creația cu tonalitate de confesiune, elegiacă, a lui Apollinaire, bineînțeles, în expresie nouă. El avea să resuscite, iarăși sub

* Influența lui Verlaine e atestată și în poezia chineză. Cf. Wang Zuoliang, *Le modernisme dans la poésie chinoise*, în *Littérature chinoise*, 2, 1984, p. 57.

o înfățișare inedită, firește, în eroticele lui Éluard. Principiul spontaneității, al antiliteraturii, de care acest mod este acționat, avea să constituie însăși premisa, impusă ca dogmă, a întregii orientări doctrinare suprarealiste. Prin candoare, „sinceritate“ (ca atribute stilistice), poezia lui Verlaine nu-i fără afinități cu aceea a lui Maeterlinck, care, creată integral înainte de 1900, a exercitat, neîndoielnic, o acțiune modelatoare, și ea, conjugată, poate, cu cea verlaineiană. Ingenuitatea reprezentărilor și-a articulației lirice în versurile lui Francis Jammes, nonșalanța surîzătoare, grația, cantabilitatea *Baladelor franceze* ale lui Paul Fort, sentimentalismul elegiac, mistificat prin bufonerie, al lui Tristan Derême, ca și acela, mai nud, al altor „fantaziști“, jeluirea de tip boem a lui Francis Carco, și nu doar a lui, timbrul elegiac al melosului la Henry Bataille, la Charles Guérin, melancoliile, duioșiile lui Léon Paul Fargue, chiar anumite inflexii ale vocii claudeliene, sacerdotale ; și cu atît mai mult zicerile pioase ale lui Charles Péguy, orația cu tonuri liturgice a lui O. V. de L. Milosz, sonurile de lamento din lirica lui Pierre Jean Jouve pot trezi în memoria lectorului ecouri din *La bonne chanson, Romances sans paroles, Sagesse, Liturgies intimes, Élégies,* din *Serres chaudes, Douze chansons, Le trésor des humbles.* Cîți însă dintre cei numiți sînt poeți „moderni“ în înțelesul dat termenului de către Hugo Friedrich ? Doar doi : Apollinaire și Éluard. Suficient pentru ca Verlaine să beneficieze, și el, de titlul de întemeietor („Gründer“) al poeziei moderne. În virtutea influenței exercitate, poate că și Jules Laforgue ar merita un loc în mausoleul rezervat „întemeietorilor“. Nu în ale sale *Complaintes* își are punctul *origo* elegismul autopersiflant, atît de productiv și în lirica secolului al douăzecilea ? Dacă excludem însă din modernism orice expresie a „sentimentului“, chiar declarată sub varii travestiuri, este evident că Laforgue și-a pierdut orice actualitate. Tot astfel Verhaeren și Whitman (ambii incontestabili „Gründers“), dacă raportul dintre modernism și lirismul avînturilor sufletești e de incompatibilitate. Actualitatea lui Jules Laforgue — totuși — nu e negată chiar de toată lumea. Din contră ! Doi dintre cei mai moderni poeți ai secolu-

lui, Pound și Eliot, îi atribuie, tocmai, maximum de modernitate (și de actualitate, implicit), cel dintîi declarîndu-l (în *How to read)* fondatorul așa-numitului, de către el, mod *logopoetic*. Nici stilul whitmanian și cel verhaerenian, de altfel, n-au dispărut ; sînt active pînă azi în toată poezia de atitudine socială manifestă, ca și, mai în general, în poemul de largă respirație.

„Modernă" sau nu, poezia scrisă după insurecția simbolistă nu izvorăște în nici un caz, toată, doar din Mallarmé și Rimbaud. Nici doar cea de expresie franceză ; ea chiar mai puțin, într-un fel, decît altele. În citata amplă sinteză, *De Baudelaire au surréalisme*, Raymond expune fapte atestînd evoluția liricii franceze, după 1890, în sens tocmai opus esteticii baudelaireine și mai ales în diametrală opoziție cu cea mallarméană. O parte din materialul informativ se găsește și în *Message poétique du symbolisme*, cartea lui Guy Michaud, care urmărește destinul simbolismului pînă la epuizarea acestui curent, fără a se ocupa, natural, și de curentele următoare. Una dintre cele mai patetice reacții antimallarméiste, rezultă din ambele sinteze menționate, și nu doar din ele, a fost „naturismul". Animată de un Maurice Le Blond, un Saint Georges de Bouhélier, susținută literar, prin producție epică, de un Eugène Montfort, un Charles-Louis Philippe, ea a stimulat și scrisul unor simboliști de prestigiu, inclusiv, firește, al celor ce o anticipaseră. În spiritul naturismului au produs, astfel, versuri, între alții, Adolphe Retté, Fr. Vielé-Griffin, Fr. Jammes, Paul Fort, Verhaeren, Stuart Merill, Albert Mockel, contesa de Noailles. Evoluția lirismului francez la începutul secolului douăzeci, relevă Marcel Raymond, s-a resimțit considerabil de pe urma „naturismului", impulsionat fiind, paralel, în același sens, ca de altfel și mișcarea naturistă însăși, și ca „unanimismul", de Whitman, de Nietzsche, Bergson, de André Gide (cu *Les nourritures terrestres*), de scriitorii ruși. Sub impulsul logosului whitmanian în special, stimulativ mai cu seamă pentru Verhaeren, Vielé-Griffin, Claudel, Gide, Valéry Larbaud, Georges Duhamel, Charles Vildrac, André Spire, dar și pentru „fu-

turistul" (după Raymond) Apollinaire *, poezia franceză se îndrepată spre lumea reală, spre oameni, devine expresia „elanului vital" și tinde să se integreze în existența socială, spre a o dinamiza, spre a ridica mulțimile din întuneric și umilință. De aci, probabil, omologarea, derutantă, de către Densusianu a simbolismului cu energetismul. Patosul activist va fi curmat, în Franța, de războiul mondial. După încetarea acestuia, tot nu se va reveni la mallarméism, spiritele tinere fiind cucerite (și ținute pînă la al doilea război mondial într-o adevărată robie) de mișcarea suprarealistă. Mallarméismul nu dispare prin aceasta. El e o realitate spirituală atît înainte cît și după primul război mondial, întreținut fiind, deși doar ca mod atitudinal, pînă la (re)apariția lui Paul Valéry, de revista *Phalange* și mai ales, din 1909, de către *La Nouvelle Revue Française*, care, propunîndu-și să instituționalizeze un clasicism modernizat, îi rezumă substanța prin numele celui ce a scris *Hérodiade* și *L'après-midi d'un faune*. Pe plan de creație lirică, singurul autentic continuator al lui Mallarmé este Paul Valéry, discipolul său fidel, deosebit, totuși, de maestru, remarcă Raymond, prin „sentimentul concretului psihologic", prin faptul că, abstractizînd realul, nu-l stinge, totuși, în ideea platonică, prin nota de omenesc, de „senzualitate" chiar, pe care o posedă pînă și versurile sale cele mai dematerializante [66]. Ceva, extrem de puțin, și neparticularizant, din modul poetic mallarméan a preluat și „școala romană" a lui Jean Moréas, care, propunînd și ea, cu mult înainte de *La Nouvelle Revue Française*, drept ideal de existență pe „homo clasicus", a cultivat, în poezie, asemenea lui Mallarmé, rigoarea, disciplina prozodică. Valéry e, după Raymond, produsul tocmai al interferării simbolismului mallarméan cu estetica „școlii romane" [67].

Dar Rimbaud ? Cu Rimbaud în ce raport se găsește poezia franceză postsimbolistă ? Arthur Rimbaud e, realmente, un precursor, nu singurul, al multora dintre orientările poetice ulterioare din țara sa. Nu însă prin acele

* Futuriști ar fi, de asemenea (și chiar sînt, evident, ca și Apollinaire, însă doar prin unele componente ale scrisului lor), Blaise Cendrars, André Salmon, Paul Morand, Drieu La Rochelle, adică toți sau aproape toți „poeții spațiului".

însușiri ale creației care o apropie tipologic de opera lui Mallarmé, ci tocmai prin cele ce o situează la pol opus. Definitorii pentru scrisul „văzătorului" sînt, fără îndoială, acestea din urmă. Altfel, Rimbaud n-ar fi decît dublura lui Mallarmé și, cum, potrivit afirmației lui Hugo Friedrich, din prefață, Lautréamont nu-i decît o variantă a lui Rimbaud, inferioară, ar urma că și autorul *Cîntecelor lui Maldoror* e un spirit mallarméan : o... triplură, așadar, a celui de care se deosebește ca oceanul înfuriat de un cer diafan de toamnă. Spre a nu lungi vorba, din Mallarmé și Rimbaud nu pornește un singur fluviu liric ; pornesc două, și curg în direcții opuse. Ceea ce îi unește pe cei doi poeți ține exclusiv de tehnica literară : anumite tipuri de procedee, diferite de cele tradiționale, dar diferite și între ele. Principiile ce le structurează creația contrastează. În timp ce poetica mallarméană îndrumă spre cuvîntul „total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire" [68], prin care să se obțină „sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure", sau chiar spre „poezia fără cuvinte" [69], spre, în cele din urmă, purul neant, Rimbaud a fost mistuit, asemenea „fecioarei nebune" în care se autoportretizează, de patima de a „schimba viața" [70], și a scris sub stăpînirea acestei patimi. În aceasta a constat „damnarea" lui. Voința de a transforma existența i-a provocat „deliruri", l-a aruncat în „infern". Deosebit de cel baudelaireian, satanismul său e unul al revoltei, al exasperării. „Vertigiile" sale, departe de a fi doar fapte de stil, țîșnesc din trăiri paroxistice, din deznădejde, din zbucium, din febră, din zvîrcoliri lăuntrice dementiale. Produse, într-adevăr, ale unei „fantezii dictatoriale", *Iluminările* sînt fîșii de suflet turmentat, proiecții ale delirurilor, și nicidecum pure experimente artistice. Dacă realitatea apare în ele deformată, nu e fiindcă Rimbaud urmărea, ca Mallarmé, efecte literare, prin aceasta ; viziunile sînt coșmarești pentru că au fost, realmente, generate de coșmare. O destăinuie el însuși, în *Une saison en enfer*. În corespondență, Rimbaud articulează fraze în perfectă consonanță cu stările de conștiință proiectate în opera de imaginație și care învederează cum nu se poate mai clar o cu totul altă înțelegere a poeziei decît cea mallar-

méană. Poetul, în reprezentarea lui, e un vizionar, un „văzător". Nu un vrăjitor al cuvintelor care, prin ele, derealizează existența, reducîndu-o la ideea pură, adică la neant, ci un mag care, văzînd prin lucruri, scufundă lumea în haos, pentru a o recrea, sau numai o răvășește ; în nici un caz nu o neantizează. „Je veux être poète, et je travaille à me rendre *voyant*", se confesează scriitorul, în mai 1871. Decizia lui, zice în continuare, implică „suferințe enorme", căci „il s'agit d'arriver à l'inconnu par le dérèglement de *tous les sens*" [71]. Nu abstragere din real, nu olimpianism, așadar, ci tocmai trăire intensă, ardere, zguduire. Că acesta e sensul expresiei „le dérèglement de tous les sens" reiese fără echivoc dintr-o altă scrisoare, în care formularea e reluată întocmai : „Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant*. Le poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné dérèglement de *tous les sens*. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Inefable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, — et le suprême Savant ! — Car il arrive à *l'inconnu*." [72] Pentru asedierea „necunoscutului" e necesar „un langage universel", care, crede Rimbaud, „viendra". Un „limbaj universal" menit nu să desființeze, ci să integreze totul : „Cette langage sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfum, sons, couleur, de la pensée accrochant la pensée et tirant" [73].

Concordă asemenea declarații cu creația poetului ? Perfect. Poezia rimbaldiană se află, prin aproape toate componentele, la antipodul celei mallarméene. Plebeu, limbajul ei contrastează violent cu acela al poeziei lui Mallarmé, distins la culme, supraaristocratic. Departe de-a utiliza doar cuvinte exprimînd „noțiunea pură" : rare, suav melodioase, incantatorii, Rimbaud nu ocolește, ba chiar caută vocabula „urîtă", stridentă, vulgară, de o materialitate, am putea zice noi, românii, argheziană. Atmosfera serafică din versurile lui Mallarmé e, astfel, contrapunctată de un climat pămîntesc, ce include sordidul, grotescul, oribilul, abjecția. Comparați :

Avec comme pour langage
Rien qu'un batement aux cieux
Le futur vers se dégage
Du logis très précieux

Aile tout bas la courrière
Cet éventail si c'est lui
Le même par qui derrière
Toi quelque miroir à lui

Limpide (où va redescendre
Pourchassée en chaque grain
Un peu d'invisible cendre
Seule à me rendre chagrin)

Toujours tel il apparaisse
Entre tes mains sans paresse.

cu :

Parqués entre les bancs de chêne, au coins d'église
Qu'attiédit puamment leur souffle, tous leurs yeux
Vers le choeur ruisselant d'orrie et la maîtrise
Aux vingt gueules gueulant les cantiques pieux ;

Comme un parfum de pain humant l'odeur de cire,
Heureux, humiliés comme des chiens battus,
Les pauvres au bon Dieu, le patron et le sire,
Tendent leurs orémus risibles et têtus.

Dînd realului o expresivitate halucinantă, Rimbaud nu numai că nu-l înecă în inexistență, dar îl potențează torturant prin supradimensionarea diformităților, prin încadrarea în fantastic. Oroarea de tern, de fad, de prozaic nu-l determină pe acest poet, ca pe Mallarmé, să caute obsesiv mijloace (lingvistice doar) pentru abolirea „hazardului". Îi inspiră, din contră, procedee prin care „hazardul" cel mai ilar e pus în lumină în chip insolit, deconcertant, dilatat pînă la teratologic. Cultivarea urîtului e, în opera lui, un mod al revoltei. Expresia unui satanism nu dizolvant, ci rebel. A unui anarhism de esență umanitară. Cel puțin în punctul de plecare. Cel

puțin ca nostalgie a vîrstei la care, asemenea „poetul de șapte ani", nu altul decît Rimbaud însuși :

> Il n'aimait pas Dieu ; mais les hommes, qu'au soir fauve,
> Noirs, en blouse, il voyait rentrer dans le foubourg
> Où les crieurs, en trois roulements de tambour,
> Font autour des édits rire et gronder les foules.

Din *acest* Rimbaud, îndeosebi, și mai puțin din cel în parte travestit prin jocuri de imaginație, din *Les illuminations*, au ieșit modalități lirice de genul celor încetățenite de către unanimiști, spațialiști, cubiști, și, mai ales, din el (și din Lautréamont) s-au revendicat, și pe bună dreptate, suprarealiștii. În egală măsură este *acest* Rimbaud, revoltatul, un precursor, cel mai de seamă, și al expresioniștilor, curentul declanșat de aceștia emanînd dintr-o stare de spirit foarte asemănătoare cu aceea care a generat suprarealismul (și în general mișcările de avangardă, minus futurismul), dacă nu identică. Yvan Goll este, ca poet german, expresionist ; ca poet francez, suprarealist. Din rebelul, damnatul Rimbaud s-a născut spiritual și Claudel („Rimbaud a exercé sur moi une influence séminale" [74]), numai că el n-a oferit Satanei „ces quelques hideux feuillets de mon carnet de damné" [75], ci, găsind o ieșire din infern, și-a transformat demonismul în arhanghelism. Aceasta, însă, e o altă chestiune.

Numind pe Mallarmé și pe Rimbaud, am rezumat implicit două structuri ale poeticului de expresie modernă. În nici un chip operele celor doi poeți, structurate de principii diametral opuse, nu pot fi aduse la același numitor. Există, nu-i vorbă, și posibilitatea unei *coincidentia oppositorum* — în absolut. Absolutul însă, ne învață Mallarmé, este... neant. În sfera literarului aievea existent, structura poeziei avangardiste de tip rimbaldian nu poate fi aceeași cu a „poeziei pure", ermetice, de factură mallarméană. Însuși Hugo Friedrich prezintă aceste moduri lirice, esențial deosebite, drept „două tipuri polare" [76]. Și, totuși, le atribuie „unitate structurală", în temeiul „numeroaselor coincidențe" procedurale și de efecte. Coincidențe există, într-adevăr : și în punctele de plecare și în cele de sosire și pe par-

curs. Angajează, însă, acestea, esențele, structurile nucleare ale poeziei „intelectuale" și ale celei „alogice" ? Puriștii și avangardiștii evadează, într-adevăr, și unii și alții, din „registrul uman" obișnuit, resping „concretețea normală" și „sentimentele", renunță la „inteligibilitatea limitativă", substituindu-i o „sugestivitate polivalentă", însă așa procedează, în ultimă analiză, toți poeții, de cînd există poezie. Dar n-o fac toți în același fel, cu aceleași tehnici, în temeiul aceleiași filozofii și cu aceeași finalitate. Unii urmăresc, *grosso modo*, de cînd e lumea, permanentizarea prin transfigurare a existenței date, alții, schimbarea ei, alții, scoaterea spiritului din realitate, alții, în sfîrșit, abolirea realității, dizolvarea în „idee". Cît privește „voința de a transforma poemul într-o formație autonomă, cu scop în sine", atribuită de Friedrich atît puriștilor cît și avangardiștilor, ea este doar a celor dintîi. Principiul avangardiștilor de după 1916 (dadaiști, suprarealiști) a fost : poezia fără poem. „Apellons poésie — scrie Georges Hugnet, rezumînd «estetica» suprarealistă — cette puissance qui, par la violence, par l'intimidation, par la révolution, par le rêve, veut *exister en dehors du poème*." [77] Ideea de poezie în afara poemului, comună avangardiștilor, a fost deosebit de tranșant formulată de către Tristan Tzara : „Dénonçons au plus vite un malentendu qui prétendait classer la poésie sous la rubrique des moyens d'expressions. La poésie qui ne se distingue des romans que par sa forme extérieure (...) n'intéresse plus personne. Je lui oppose la poésie *activité de l'esprit*... Il est parfaitement admis aujourd'hui qu'on peut être poète sans jamais avoir écrit un vers, qu'il existe une qualité de poèsie dans la rue, dans un spectacle commercial, n'importe où, la confusion est grande, elle est poétique." [78]

N-am răspuns însă la întrebarea dacă anumite „coincidențe", reale, unifică, așa cum susține Friedrich, structurile de profunzime ale celor „două tipuri polare" de poezie, sau afectează doar superficia lor ? Premisa poeticii suprarealiste e, literal, aceeași cu a celei mallarméene : eliberarea cuvintelor. „L'oeuvre pure — zice Mallarmé — implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots." [79] Breton : „Placez-vous

dans l'état le plus passif, ou réceptif, que vous pourrez (...) Ecrivez vite sans sujet préconçu, assez vite pour ne pas retenir et ne pas être tenté de vous relire..." [80] etc. Și Mallarmé și Breton „cedează cuvintelor inițiativa", dar cum ? Unul făurește cu migală, cu sforțări epuizante, „un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire" ; celălalt se abandonează delirului verbal. Unul, tentînd imposibilul, năzuiește la „abolirea hazardului", altul și-a înscris în program surprinderea „hazardului obiectiv". Ambii se despersonalizează, însă nu în același fel. Mallarmé se crede organul Logosului atemporal, existent doar ca posibilitate pură ; Breton și comilitonii săi rămîn oameni cu identitate individuală precisă, atîta doar că, declarativ, se voiesc toți la fel, își virtualizează înzestrările personale, pretind a nu avea talent, scriu în comun, traducînd în fapt sentența lui Lautréamont : „La poésie doit être faite par tous. Non par un" [81]. Între „magia verbală", mallarméană și dicteul automat suprarealist e o distanță ca de la cer la pămînt. Că suprarealiștii au trișat, poate, că nu și-au aplicat întocmai toate principiile, asta e altceva. Nu se poate verifica dacă au scris în transă sau au compus lucid texte incoerente : și, în definitiv, ce importanță are ! O producție literară e izbutită sau nu, există sau nu există, estetic, indiferent pe ce cale a fost obținută. Comun poeților care, precum Valéry, preferă o scriere slabă, produsă cu luciditate, unei capodopere ieșite din inspirație și celor ce se pretind simpli grefieri ai inconștientului este gustul pentru insolit ; el le dictează evadarea din „registrul uman" și toate celelalte decizii semnalate de Friedrich. Dar și-l satisfac în moduri diferite. Unii prin suprimarea existentului sensibil, ceilalți prin căutarea extraordinarului, straniului, miraculosului, fantasticului în real, în cotidian. Prin menținerea în orizontul realului palpabil, prin acceptarea civilizației moderne, a lumii tehnicizate, suprarealiștii și-au înscris demersurile, în iureșul circulației contemporane a valorilor, pe aceeași bandă, antimallarméană, cu futuriștii și cubiștii, cu „poeții spațiului", cu toți aceia ce nu ocolesc repudiatul de către Mallarmé „universel reportage". Și nici discursul. Suprarealiștii nu numai că și-au făcut

un principiu din căutarea poeticului în real, eludînd transcendența, dar s-au angajat, în consonanță cu aspirația lui Rimbaud și, de la un timp, și cu idealul marxist, în acțiunea de schimbare a realului, în spirit materialist *, inclusiv prin poezie. Ucenic al lui Mallarmé la debut, André Breton a elaborat, după întîlnirea cu Jules Vaché, care l-a modificat radical, o poetică și a scris o operă care este negația mallarméismului. Ceea ce a reținut de la fostul maestru dobîndește în scrisul său un cu totul alt conținut, un sens diametral opus.

Ce valoare au, însă, declarațiile, programele, manifestele, cînd în discuție nu sînt orientările poetice, ideologiile, ci structurile („structura“ ?) poeziei ? Poate că suprarealiștii au spus una și au făcut alta. Poate că, în disprețul tuturor directivelor teoretice, scrisul lor nu e, structural, decît o variantă a tipului de poezie ce-și are modelul suprem în ermetismul mallarméan ! Nu sînt textele suprarealiste, adeseori, cel puțin la fel de obscure ca versurile lui Valéry, ba chiar și mult mai inteligibile ? Indiscutabil, așa este. Există însă obscuritate și obscuritate. Obscuritatea lui Mallarmé, a lui Valéry, a lui Ungaretti vine din concentrare, din laconism, din modul aluziv și eliptic al discursului, din caracterul său oracular. A suprarealiștilor : din inundații verbale necontrolate, din redundanță, din incoerență, din ilogism. Sigur că, indiferent de sursă și de natura ei, obscuritatea tot obscuritate rămîne și că sînt texte care, nesemnate, ba chiar și semnate, pot fi considerate cu egală îndreptățire ca aparținînd fie unui ermetic, fie unui avangardist din perioada interbelică. Spaniole îndeosebi. Ultraismul e versiunea iberică a suprarealismului, dar exponenții săi, un Vicente Aleixandre, un Rafael Alberti, cîtva timp, au scris întrucîtva și în spiritul poeticii mallarméene, dacă nu cumva chiar în acest spirit mai mult. De altfel, însăși declarația lui Breton, din primul manifest, că, pentru el, cea mai puternică imagine e cea care implică arbitrarul în gradul cel mai ridicat concordă perfect cu idealul poetic mallarméan.

* Rimbaud însuși, de altfel, scrisese că poetul „serait vraiment un multiplicateur de progrès“ și că „viitorul“ avea să fie materialist : „Cet avenir sera matérialiste“ [82].

Prin asocierea de reprezentări cu totul eterogene, suprarealiștii sînt, întocmai ca ermeticii, mari producători de catahreze și, în general, de artificii. Experiențele atît ale unora cît și ale altora eșuează, nu rareori, în contradicție cu principiile orientative, în pure „exerciții de stil", în prețiozitate. Nu mallarmiștii doar, ci și suprarealiștii, parțial, sînt omologii din secolul nostru ai „manieriștilor" și barochiștilor. Cînd tendințele atît puriste cît și avangardiste se realizează la limitele propriilor posibilități, rezultatele finale sînt identice. Se ajunge la distrugerea poeziei nu doar ca vibrație emotivă, ci și ca pur limbaj. Deosebirile rămîn, totuși, ineludabile. Poezia lui Éluard, Aragon, Breton, Tzara, Desnos, și cu atît mai mult a lui Benjamin Péret, a lui Michaux, a lui Antonin Artaud, e ontologic diferită de cea de tip Mallarmé-Valéry. A zice că „nici o operă de seamă nu a ieșit" din „haosul inconștientului" pe calea „dicteului amorf", că programul suprarealist „confundă vomitarea — și pe deasupra cea artificială — cu crearea", că Aragon și Éluard nu-și datorează creația programului adoptat [83] e ușor. Oricît de întemeiate ar fi asemenea judecăți, existența artistică a unor poeme izvorîte efectiv din „la révolte absolue", „l'insoumission totale", „le sabotage en règle" și al căror limbaj este „violența" [84] nu poate fi negată. Înainte de a constitui, vorba lui André Breton, o „dogmă" a suprarealismului, și independent de suprarealism ca program, ca mișcare, aceste atitudini au exprimat stări de spirit. Stări de spirit în netă opoziție cu aceea căreia îi datorăm valeristele *Charmes*. Poemele, textele în general, care le comunică nu pot fi decît cu totul altfel structurate decît cele orientate spre transcendențe, fie și „goale", spre idealitatea pură. Dacă versuri de tipul :

Si, de tes lèvres avancées,
Tu prépares pour l'apaiser,
A l'habitant de mes pensées
La nourriture d'un baiser,
Ne hate pas cet acte tendre,
Douceur d'être et de n'être pas...

(Paul Valéry : *Les pas*)

nu diferă, poate, pînă la opoziție tipologică de :

Elle est debout sur mes paupières
Et ses cheveux sont dans les miens,
Elle a la forme de mes mains,
Elle a la couleur de mes yeux,
Elle s'engloutit dans mon ombre
Comme une pierre sur le ciel.

(Paul Éluard : *L'amoureuse*)

ziceri precum :

Tes yeux dans lesquels nous dormons
Tous les deux
Ont fait à mes lumières d'homme
Un sort meilleur qu'au nuit du monde.
Tes yeux dans lesquels je voyage
Ont donné aux gestes des routes
Un sens détaché de la terre.

(Éluard : *On ne peut me connaître...*)

și, cu atît mai mult, proclamații ca acea prin care Éluard vestea spre sfîrșitul războiului, în stihuri albe lapidare, de inscripție, pedepsirea colaboraționiștilor :

Épouventés épouventables
L'heure est venue de les compter
Car la fin de leur règne arrive

Ils nous ont vantés nos bourreaux
Ils nous ont détaillé le mal
Ils n'ont rien dit innocement

Belles paroles d'alliance
Ils vous ont voilées de vermine
Leur bouche donne sur la mort

Mais voici que l'heure est venue
De s'aimer et de s'unir
Pour les vaincre et les punir.

spre a nu mai vorbi de texte blasfemice, de genul celui intitulat *La nuit remue*, al lui Henri Michaux, compus din versete ca următoarele :

Dans ma nuit, j'assiège mon Roi, je me lève progressivement et je lui tors le cou.

*

Dans le secret de ma petite chambre, je pette à la figure de mon Roi. Ensuite, j'éclate de rire.

*

A coups de pied dans le cul, je le chasse de ma chambre. Je le couvre de déchets de cuisine et d'ordure. Je lui bourre les oreilles de basses et pertinents injures..

sau de genul unor poeme din *Ombilic des Limbes* de Antonin Artaud („Avec moi dieu-le-chien...", „Sous les seins de la terre hideuse, dieu-la-chienne s'est rétirée...") sînt, evident, altceva, alt tip de poezie decît

Douces collones, aux
Chapeaux garnis de jour,
Ornés de vrais oiseaux
Qui marchent sur le tour.

În Italia, Ungaretti și Montale, artiști rafinați, au scris poezie de alt tip decît aceea, spontană, ingenuă, amestec de confidență și încifrare onirică, a lui Dino Campana, vagabondul. Poezie „pură" și ermetică, deși nu tocmai la modul Mallarmé. În spațiul germanic, creația lirică a lui Stefan George, triumf al voinței de artă, produs impecabil al trudei autoimpuse sub acțiunea mirajului formei perfecte e incomparabil mai aproape (deși, după Friedrich, nu s-ar încadra structural în modernitate), de Mallarmé și Valéry decît poemele lui Trakl, incontestabil „moderne". Trakl nu are cu puriștii nici un fel de afinități, premergătorii lui imediați sînt Verlaine și, mai cu seamă, Rimbaud, toți „poeții blestemați".

Dar în Spania ? Poeții spanioli din „generația 1927" au realizat imposibila, teoretic, sinteză de ermetism și suprarealism (în varianta ultraistă). Ei descind, astfel, tipologic, atît din Rimbaud cît și din Mallarmé ; din Mallarmé mai mult. În aparență ! Adevăratul lor genitor e Gongora. Pentru a-și afișa descendența din el s-au și

autointitulat „generația 1927". În acel an s-au împlinit trei secole de la moartea celui ce a scris *Soledades* și *Fabula de Poliphemo y Galatea*. Prin „întemeietorii" modernității în poezia europeană de după 1850, spaniolii Jorge Guillén, Federico Garcia Lorca, Rafael Alberti, Pedro Salinas, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Gerardo Diego n-au făcut decît să actualizeze, să instaleze în configurația lingvistică a secolului lor un tip de poezie creat în propria lor limbă înainte cu secole. Cum ar zice Ion Barbu, „ființa" lor lirică s-a „zidit" din „scriptura" lui don Luis de Gongora y Argote, cea mallarméană și cea suprarealistă servindu-le doar ca factori catalitici. Artele lor poetice nu pot fi, în consecință, aduse la mallarméism, și aceasta cu atît mai mult cu cît creația unora, a lui Federico Garcia Lorca în special, încorporează și o vînă folclorică.

E de ajuns a citi cîteva poeme de Juan Ramon Jiménez sau de Jorge Guillén, spre a vedea imediat că acestea, spre radicală diferență de poemul ideal visat de Mallarmé, nu distrug cîtuși de puțin lumea fenomenală, ci (asemenea, de altfel, și melosului valérist) o purifică doar, la maximum, o diafanizează. În termeni mitologici : nu derealizează universul, reducîndu-l la neantul primordial, ci îl reîndumnezeiesc prin restituirea proprietăților avute înainte de păcatul originar.

Cel mult, vagi tangențe de ordin strict formal, aparent, are cu ermetismul de factură mallarméană — prin „algebrizarea" formulării lirice — „imagismul" lui Pound, altfel diametral opus estesisului derealizării, de vreme ce cultivă, constant, vizualul, *phanopoeia*. Ce să mai vorbim de *Cantos*-uri, care sînt obscure la culme tocmai prin aceea că, asemenea altor producțiuni ale autorului, apar „despuiate și făr-de-rușine", deci prin impuritate ! Și prin trimiterile savante, nimic de zis, și prin poliglotie, prin intercalarea frecventă chiar și de hieroglife chineze — dar toate acestea se află, și ele, la antipodul „poeziei pure". Celălalt mare american, T. S. Eliot, fără a fi cîtuși de puțin „suprarealist", sfidează mallarméismul, cu care are în comun obscuritatea (a lui însă e de alt gen), prin neocolirea sensibilului, a cotidianului tern, funciar apoetic, a realului celui mai prozaic, prin plon-

jarea în mitic și integrarea mitosului în modernitatea banalizată ; părinții lui spirituali sînt poeții de sensibilitate metafizică din alte timpuri : un Dante, un John Donne (pe care l-a și reimpus conștiinței umanității) ; ceea ce nu înseamnă, desigur, că n-a beneficiat și de experiențele creatoare moderne. Oricum, includerea poeziei sale într-o pretinsă structură lirică europeană de tip exclusiv mallarméan este mai mult decît o procustare : omologare a unei poezii programatic „impure" cu „poezia pură" dusă la cea mai radicală expresie. De la sine înțeles că în structura aceasta nu încap nici stilurile poeziei lui Dylan Thomas și a lui W. H. Auden, absconși amîndoi (cel de al doilea nu în aceeași măsură), însă la un mod mai apropiat de cel suprarealist decît de cel mallarméan.

Și printre francezi există poeți obscuri la maximum, fără a fi mallarméeni. Înaintea tuturor, Saint-John Perse, omologul într-o privință al lui T. S. Eliot, asemenea căruia condensează în poeme, criptografic, dar în cu totul alt stil, milenii de istorie, civilizații, mitologii. Cu o tehnică de sorginte mallarméană sînt construite, în schimb, poemele de maturitate oarecum suprarealiste, uneori, ale realmente suprarealistului înainte de război René Char. Precum se vede : o pluralitate de modalități. Cele create prin interferențe de procedee specifice poeziei „intelectuale" și celei „alogice", feluritelor combinații ale modurilor ermetic și avangardist din secolul XX, conjugate, cu moduri lirice ale altor timpuri sau de tip folcloric, nu reduc la zero antinomiile de ordin structural ale textului poetic modern. Nu se poate spune, în temeiul lor, că polimorfia stilistică s-ar desfășura pe fondul unei unități de structură. Interferările și combinațiile de moduri artistice demonstrează tocmai caracterul eterotopic al „structurii" poeziei moderne (dacă ținem cu tot dinadinsul să vorbim de o singură structură), neputința reducerii întregului modernism liric la doar una din componentele sale, cea ermetică, sau la subordonarea față de această componentă a tuturor celorlalte.

Ar fi paradoxal ca tocmai un secol atît de convulsionat, de sfîșiat de toate contradicțiile posibile, ca al nos-

tru, să fie stilistic unitar. Nietzsche deplora absența unei asemenea unități în veacul trecut. Să se fi realizat ea în haoticul secol al douăzecilea ? Desigur, orice epocă se diferențiază de cele precedente și următoare prin ansambluri de însușiri care, în expresiile lor dinamice, sînt numai ale ei. În acest sens, epoca respectivă are un „stil" al ei delimitabil de stilurile altor epoci, oricît ar fi de eteroclit. Arta epocii contemporane este, evident, altfel decît aceea a epocii romantice, și decît a tuturor epocilor, de altminteri — prin radicalizarea *antimimesis*-ului. Această radicalizare se înfăptuiește, însă, într-o infinitate de modalități. Friedrich definește poezia postbaudelaireiană, lapidar, prin formula (limitativă) „romantism deromantizat". Adică prin ceea ce el numește o „categorie negativă". Prin „categorii negative" îndeosebi, dacă nu exclusiv, se diferențiază în general poezia — și întreaga artă modernă de cea care a precedat-o. Spre a spune cum este arta creată de o sută și mai bine de ani încoace, ne vedem constrînși mereu să arătăm cum *nu e* în comparație cu cea anterioară. Faptul, însă, că stilul timpului nostru opune celui premergător o multitudine de *nu*-uri nu-l izomorfează, nu-i conferă unitate structurală. Caracteristica lui fundamentală e tocmai extrema, infinita varietate. Există nu o „structură a liricii moderne", ci mai multe structuri. E un fapt de ordinul evidenței acesta, și Stephen Spender l-a consemnat într-o formulare apodictică : „universul poetic al acestui secol se definește, în pofida tuturor încercărilor de sistematizare, ca o lume extrem de vie, imposibil de cuprins într-o formulă unică..." [85] Stephen Spender vorbește, ce-i drept, de „univers poetic", nu de „structură". Poate, însă, avea unitate structurală un univers guvernat de forțe centrifuge ? Depinde, firește, ce înțelegem prin „structură". Hugo Friedrich și-a dat el însuși seama, la revizuirea cărții, că utilizase termenul într-o accepție cam improprie și, în prefață, destăinuie că ar fi vrut să schimbe titlul ; l-a păstrat, totuși, fiindcă se impusese și pentru a indica și prin el caracterul neistoric al studiului. Indiferent însă cum îi zicem : „structură", „stil", totul morfologic care individualizează poezia modernă e

departe de a fi un ce omogen, chiar și în imaginea dată de către *Die Struktur der modernen Lyrik*. Cu atît mai mult în realitate ! Putem să numim „structură", la singular, ansamblul de particularități ale lirismului postbaudelaireian ; însă, oricum l-am numi, el însumează mai multe modalități decît cele descrise de Hugo Friedrich, care, nici ele, divergente fiind, nu suportă, tipologic, reducția la o invariantă unică. Modul oracular, propriu limbajului instaurat de Mallarmé, nu poate structura poezia decît absolut altfel decît cel dinamitard, caracteristic vorbirii lui Rimbaud. Relativ puțin productiv în Franța, mallarméismul a acționat, în schimb, — mai ales în conjuncție cu alte moduri poetice — ca factor modelator sau stimulativ în alte literaturi, atît din vestul cît și din estul și sud-estul european : italiană (Ungaretti, Montale, Quasimodo), spaniolă (Jiménez, Guillén, Alberti, Diego, Aleixandre), germană (Stefan George, Benn, August Stramm, Ernst Stadler), austriacă (Ernst Yandl), cehă (Vladimir Holan), rusă (Valeri Briusov, Andrei Belîi, Boris Pasternak, Velemir Hlebnikov) ; română (Ion Barbu), nu fără a participa, prin infiltrarea, oricît de discretă, în poetica lui Wallace Stevens, și la diversificarea liricii americane. Relativ la poezia franceză de după 1900 n-ar fi exagerat a spune că, în ansamblul ei, a evoluat în opoziție cu purismul mallarméan. Naturismul, unanimismul, spațialismul sînt tot atîtea reacții față de „poezia pură" și ermetism. Dacă e să li se caute însă neapărat un precursor autohton imediat și de întîia mărime, acela nu poate fi, desigur, decît Rimbaud. Modul său poetic, derivat din cel baudelaireian, a modificat structura liricii universale nu atît prin transformarea limbajului *stricto sensu*, sau, în orice caz, printr-o transformare în alt spirit decît cel de care sînt prezidate operațiile mallarméene, cît prin cultivarea apoeticului. Ca urmare a instituirii „esteticii urîtului" și grație prestigiului pe care și l-a cucerit opera poetului — „voyou", a putut lua avînt o poezie a vieții imediate, a marilor aglomerații, a prozaismului cotidian, „reportajul" devenind, programatic, un instrument de creație lirică. Subminată astfel, poetica tradițională avea să fie (la figurat) prefăcută în pulbere și aruncată în aer de

către suprarealiști. Nu numai ea însă, ci și cea oracular-ermetică. În teorie! Structura lirică de tip Rimbaud apare, astfel, ca fiind — în ultima ei expresie — o structură destructurantă, o antistructură. Cea de tip opus ajunge, nu-i vorbă, și ea, să destructureze cînd, istovindu-și toate celelalte posibilități sau jucîndu-se, recurge la „caligrame", la „lettrism", la feluritele năstrușnicii ale „poeziei concrete". Eminamente caracteristice spiritului artistic modern, formula oraculară și cea dinamitardă (în variantă fie futuristo-unanimistă : reportericească, discursivă, fie suprarealistă, nu sînt, am spus-o repetat, singurele modalități structurante. În Franța, unii dintre „futuriști" și „cubiști" (Apollinaire, Max Jacob, Jean Cocteau) au scris poezie ludică de factură bizar umoristică, bufonă, clovnească. Ceva mai devreme, germanul Cristian Morgenstern întemeiase, prin ale sale *Galgenlieder*, umorul lugubru : nu atît de „negru", totuși, ca al scriitorilor antologați de Breton, care, de altfel, au creat ei înșiși (unii, cel puțin) și umor mai puțin crispant. Între războaie și după Brecht, Maiakovski, apoi Hans Magnus Enzensberger aveau să producă umor caustic, satiric, punitiv. Umorismul (și ironismul) insolit devenind, astfel, o coordonată a lirismului modern, ar fi oare impropriu a vorbi de existența și a unei structuri ludice clovnești, parodice, a poeziei din secolul al douăzecilea ? Opusă acestei modalități (structuri ?) este cea oratorică. Excomunicarea de către Verlaine a retorismului („Prends l'éloquence et tords lui son cou !") n-a dus la extirparea acestuia nici măcar în teritoriul liric al simbolismului. Nu o dată, profetismul unor poeți ca Verhaeren sau Ady Endre se exprimă pe cale discursivă. E o iluzie că o formulă oarecare a limbajului încetează la un moment dat să existe. Modurile rostirii nefiind invenții ale cine știe cui, ci tot atîtea voci ale sufletului umanității, tentativa de a sista vreuna echivalează cu intenția de a suprima o funcție a organismului psihic. De ce oratoria n-ar mai putea fi, de la o anume dată, instrument al lirismului, deși a îndeplinit funcții lirice timp de mii de ani ? Nimic nu se pierde ! Dar, bineînțeles, se transformă. Recondiționînd uneltele poeziei declamabile, Claudel, Saint-John Perse au scris oratorii, cărora nu

li se poate nega nici lirismul, nici modernitatea. Cu mijloace retorice — moderne — Whitman a redactat, cu forță lirică, declarații, a lansat manifeste. O „declarație patetică" (spre a împrumuta sintagma unui poet de-al nostru, admirator al confratelui spaniol) este oda către Walt Whitman a lui Lorca, din volumul *Poeta en Nueva York*, unde se găsesc și alte poeme discursive. Nu sînt apariții incidentale. Futuriștii, expresioniștii, suprarealiștii au reabilitat discursul ca atare : restructurîndu-l, natural, în stil modern, injectîndu-i noi puteri expresive, ca și reportajului. Prin reportaj și discurs, Maiakovski, Aragon, Éluard, Voronca, Pablo Neruda, Rafael Alberti, Nicolas Guillén, Audiberti, Pierre Emmanuel și mulți alții au realizat poezie „impură" tot atît de poetică, adesea, și de modernă, ca „poezia pură".

Dacă discursivitatea n-a dispărut din poezie, cu toate anatemizările ce i-au fost hărăzite, și nici n-a ucis poezia, cu atît mai mult nu putea să piară... lirismul. Lirismul nedisimulat. Lirismul propriu-zis. Declarată inactuală, în 1934, de către Tristan Tzara („la poésie qui exprime soit des idées, soit des sentiments n'intéresse plus personne") [86], poezia „inimii" a continuat și continuă să prolifereze totuși, în pofida tuturor ironiilor și interdicțiilor, și chiar în expresii dintre cele mai limpezi, mai directe, inclusiv în mediul suprarealist, prin Éluard, prin Aragon, prin Desnos, iar în afara lui prin, între alții, Umberto Saba, Lorca, Conrad Aiken, Delmira Agustini, Cesar Vallejo, Esenin, Elisabeta Bagriana, Pierre Morhange, Maurice Fombeure, René Guy Cadou, Jean Cayrol, Robert Sabatier. Neîndoielnic, în structura sau structurile liricii moderne își are locul său și... lirismul.

Se poate, desigur, replica, iarăși și iarăși : modul oratoric, cel reportericesc, cel vibratoriu, confesiv, oricît de numeroși ar fi poeții care le întreține, nu sînt specifice poeziei moderne. Au existat și înainte. Dar „mallarméismul" n-a existat *avant la lettre ?* Și chiar excesele, chiar excrescențele lui ! Ce altceva decît „mallarméism" (și „modernism" în genere, așa cum îl înțelege Friedrich), în ordinea formală și nu doar în aceasta, cum s-a afirmat [87], sînt toate manierismele, toate ezoterismele și „al-

chimiile", cele din secolul XVI—XVII, studiate de Gustav René Hocke, dar și cele cu mult anterioare, din Antichitate ? Nu-și are Apollinaire, ca inventator de „caligrame", un precursor îndepărtat în Simonide din Keos, și chiar protostrămoși, în artiști chinezi anonimi ? Nimic nu e nou sub soare, și nu există inovații artistice fără tradiție. Dadaiștii chiar, și proletcultiștii, cei mai consecvenți, mai radicali, au cel puțin un străbun, pe Herostrat. Cît despre suprarealism, el a existat cu mult înainte de proclamare, și exponenții lui așa-zicînd preistorici sînt enumerați de către însuși „papa" grupării suprarealiste : „Swift est surréaliste dans la méchanseté. / Sade est surréaliste dans le sadisme (...) / Hugo est surréaliste quand il n'est pas bête (...) / Jarry est surréaliste dans l'absinthe. / Nouveau * est surréaliste dans le baiser (...) / Vaché est surréaliste en moi. / Reverdy est surréaliste chez lui (...) / Etc." [88]

Cînd, în voința-i de singularizare, se rupe total de poezia ce i-a premers, cînd nu mai acceptă nici unele dintre mijloacele expresive preexistente și nici măcar nu se vrea expresie a ceva, cînd crede că își este în toate privințele suficientă sieși, poezia modernă se rupe implicit nu numai de cititor, dar și de poezie. De „poezie" în ambele înțelesuri. De poezie ca stare sufletească, vibrație, lirism, dar și de poezie ca fabricație, produs al *facerii*. Căci „a face" exclude „nimic"-ul prin definiție. Între aceste două cuvinte e o contradicție de fond, ireductibilă, o incompatibilitate ontologică. Verbul „a face", *poiein*, nu poate fi intranzitiv. Faci neapărat *ceva*, dacă faci. Nu se poate fabrica... nimic. Artă pură la modul absolut nu are cum exista, de vreme ce pentru a produce indiferent ce : poezie, pictură, muzică e nevoie de un material : cuvinte, linii, culori, sunete, și de vreme ce produsul, oricît de eteric, este impur prin însuși faptul de a fi un produs, de a exista. „Construire un poem qui ne contienne que poésie — scrie chiar Paul Valéry, puristul *par excellence* — est impossible. Si une pièce ne contient que poésie, elle n'est pas construite, elle n'est pas un poème." [89] Absolut pură, liberă de orice materie,

---

* Poetul simbolist Germain Nouveau (1852—1920).

nu-i decît inexistența. Vrînd să realizeze la propriu neantul, poezia n-o poate face decît devenind ea însăși neant. „Poema care n-a fost scrisă / E mai frumoasă ca oricare", zice, în spirit mallarméan, Ștefan Petică. Cum mijloace pentru a detecta o asemenea poezie nu există, ce altceva ne rămîne, descifratorilor poeziei, decît să ne mulțumim cu aceea, niciodată cu desăvîrșire pură, care ni se oferă ?

DILEMA SCRIITORULUI ROMÂN

Dacă atributele modernității sînt doar cele menționate de Hugo Friedrich, ea, pur și simplu, nu există înainte de primul război mondial în poezia românească, sau se declară numai incidental și în stare embrionară. După, există mult timp, două decenii aproape, doar prin Ion Barbu și prin avangardismul „alogic", sau chiar numai prin Ion Barbu, dacă producția constructivisto-dadaisto-suprarealistă e scoasă din cauză, ca simplă „vomitare". Astfel delimitat, domeniul modernității apare minuscul: nu mai întins, proporțional, decît teritoriul unor state — cetăți (Monaco, San Marino, Vatican) pe cuprinsul țărilor în care se găsesc. Paradoxală situație! O literatură în al cărei spațiu poezia a fost modelată, între războaie, de principiile unui curent care — asemenea doar celui apărut la sfîrșitul secolului al XIX-lea în literaturile hispano-americane și în cea spaniolă și asemenea mișcării de avangardă braziliene de după 1920 — s-a autointitulat „modernist" să fie modernă doar prin unul dintre poeții săi de întîia mărime?! Într-o accepție atît de limitativă, conceptul de „modernism" dobîndește, prin disproporția dintre sfera lui semantică extrem de vastă și modicitatea obiectului definit, o valoare aplicativă atît de restrînsă, încît devine inoperant.

Trebuie, însă, operat numaidecît cu acest concept? Nu poate fi el cu nici un chip eludat? Ce e în definitiv modernitatea? Ce înseamnă „modern", „modernism"? Acești termeni desemnează, în orice caz, nu valori, ci relații. Conținuturile lor, după cum s-a spus și s-a demonstrat, la noi inclusiv[1], nu pot fi definite decît în

raport cu ale termenilor opuși. Modernii de odinioară au devenit între timp clasici, avangardiști dintre cei mai intransigenți, mai iconoclaști au intrat în academii ; romantismul e „modern" în raport cu clasicismul ; acesta din urmă este „clasic" în raport cu futurismul, expresionismul, suprarealismul, „clasice", „academice", la rîndul lor, din perspectiva noilor avangarde. Privită dinspre *beat* — și *pop-art*, „structura" poeziei de tip fie Mallarmé-Valéry — Jiménez-Guillén, fie Cendrars — Segalen — Pound — Eliot nu apare ca „modernă". Oricît s-ar fi „clasicizat" însă, succesiv, nenumăratele „isme", ultramoderne la apariție, poezia europeană a parcurs prin ele, oricum, de pe la mijlocul secolului trecut, și parcurge în continuare, un proces de restructurare, incluzînd și destructurări, prin care se diferențiază continuu de precedentele moduri structurante. Putem să-l numim oricum. Chestiunea, pentru cercetătorul român, nu e de-a utiliza cutare termen sau vreun altul, ci de a stabili dacă procesul de diferențiere s-a petrecut, dacă se petrece și în literatura noastră și cum, în comparație cu alte literaturi.

Accepțiile în care termenii în cauză sînt utilizați, nu numai de către poeți sau eseiști, dar și de istoricii literari variază : geografic inclusiv, nu numai cronologic. Modernismele sînt diferențiate și spațial. Ceea ce numește „modernism" (cu aplicație exclusiv la unele tipuri de poezie și proză românească) E. Lovinescu e altceva și decît modernismul spaniol, hispano-american, portughezo-american (brazilian) sau nord-american și decît cel rusesc. În literaturile de limbă spaniolă, modernismul de la sfîrșitul secolului trecut și începutul celui în curs e în esență simbolism. Un simbolism deosebit de cel francez prin aceea că, asemenea simbolismului nostru, nu s-a constituit în opoziție cu parnasianismul, ci încorporîndu-și-l. La noi, Lovinescu a botezat poezia și o parte din proza de factură nouă de după primul război „modernistă" tocmai cu scopul de a o disocia de cea simbolistă, premergătoare. La fel, în Franța, Gaëtan Picon (v. mai sus, p. 33). În poezia braziliană din deceniul al treilea și al patrulea, vocabula „modernism" denumește curentul de avangardă („antropofag" prin unii

reprezentanți), omologul ultraismului și creaționismului, al suprarealismului, al mișcărilor românești de frondă, mai mult decît moderne, potrivit terminologiei lovinesciene, — „extremiste“ [2]. Avangardismelor de ultimă oră le este, azi, rezervată, obișnuit, aceeași titulatură în Statele Unite. Cît privește modernismul rus, numit astfel mai mult în scrieri cu caracter publicistic, el include toate curentele inovatoare de dinainte de revoluția socialistă : simbolismul *(y compris* „decadentismul“, a cărui denominație e, deseori, aplicată, depreciativ, modernismului în ansamblu), acmeismul, futurismul. Precum se vede : cîte întrebuințări, atîtea înțelesuri. Spre a fi operant, termenul se cere, în consecință, descărcat de accepțiile strict istorice și naționale sau mult prea limitative tipologic.

În accepția dată de Lovinescu în ultima secțiune a *Istoriei literaturii române contemporane*, din 1927, „modernismul“ nu e, desigur, întregul modernism românesc, și criticul o specifică. Modernismul românesc, în totalitate, e, conform definiției sale, „o mișcare ieșită din contactul mai viu cu literatura franceză mai nouă, adică de după 1880“ [3] și înglobînd simbolismul, „modernismul“ interbelic și „curentele extremiste“. Validitatea acestei judecăți de realitate n-a fost, nu putea fi contestată de nimeni, întrucît exprimă evidența. Atitudinile față de contactul cu „poezia franceză mai nouă“ puteau fi oricît de violent deosebite : să se nege existența acestui contact, adică a procesului de modernizare, nu era posibil. Denunțîndu-l ca primejdios, antimoderniștii îi recunoșteau, chiar prin aceasta, realitatea. Cea dintîi formulă a modernismului literar fiind simbolismul, și acest curent declarîndu-se în România, fie și numai ca inițiativă, ca ambiție, la aceeași dată la care irupea în țara de origine, rezultă că modernismul românesc e sincron în stare incipientă cu cel francez (care a fost, însă, creat cu vreo trei decenii înainte de a se fi constituit într-un curent), anterior celui din literaturile de limbă spaniolă, și cu atît mai mult modernismelor din numeroase alte literaturi, ivite, unele, tocmai după primul război mondial, dacă nu și mai tîrziu. Pentru stabilirea caracterelor specifice ale lirismului modern de

expresie românească trebuie, în consecință, cercetat mai întîi — în raport cu mișcări omoloage din alte literaturi — simbolismul.

În literaturile sud-americane de expresie spaniolă, ne spun istoricii acestora [4], modernismul a luat naștere din nevoia, inerentă procesului de diviziune a muncii consecutiv stabilității ce a urmat perioadelor de frămîntări și reașezări scurse după cucerirea independenței, de separare a activității artistice de alte activități, de autonomizare a literaturii, de concentrare a preocupărilor, în domeniul liric, asupra poeticului ca valoare în sine, de rafinare a mijloacelor respective. „Modernizare" însemna, în limbajul estetic al lumii intelectuale hispanoamericane (și braziliene) din ultimul deceniu al secolului trecut, înainte de toate, considerarea scrisului artistic drept o activitate în sine, pentru sine, și nu, ca înainte de aproximativ 1890, ca mod al participării la acțiuni cu caracter mult mai larg, de importanță obștească vitală. Cu o singură prestigioasă excepție : José Marti, eminent militant social, erou al poporului cubanez, poeții moderniști s-au vrut și au fost doar poeți. Nu și-au angajat scrisul în serviciul altei cauze decît aceea a artei. O reorientare analoagă a creației, o reconsiderare a înțelegerii artei avînd drept urmare aceeași disociere a poeziei, a literaturii în general, de jurnalism și de toate activitățile cu finalitate practică imediată, s-a produs și la noi. Nu sub impulsul „modernismului" însă, ci — înainte cu peste două decenii — sub acela al acțiunii Junimii, al ideilor lui Titu Maiorescu. Pledoariile simboliștilor noștri, ale mentorului lor, Al. Macedonski, pentru arta pură, pentru închiderea într-un templu al frumosului inaccesibil „profanilor", „plebei inculte și trufașe" [5], nu erau, la datele rostirii, o noutate. În literatura română, simbolismul n-a apărut din necesitatea autonomizării creației artistice, întrucît aceasta era în 1880 un fapt împlinit. Și nici, precum în poezia spaniolă, ca reacție contra vreunui „academism", vreunor „tendințe didactice și moralizatoare", contra „caracterului pedestru" [6], contra „prozaismului și vulgarității de formă, de gîndire și de emoție" [7], al producției literare imediat anterioare. Macedonski, Densusianu, alți anima-

tori și suporteri ai mișcării simboliste au denunțat, nu-i vorbă, și ei, asemenea racile, însă nu cei dintîi. O făcuse același Titu Maiorescu, înaintea lor. Pentru discreditarea poeziei proaste nu era neapărat necesară restructurarea lirismului în stil modern: se putea scrie (se și scrisese, și se scria) poezie bună de altă factură decît cea simbolistă. Perfecția formală, idealul modernîștilor de limbă spaniolă, fusese realizată în spațiul poeziei românești, cu mijloace nemoderniste, de Eminescu. Înainte cu mult de instaurarea simbolismului chiar în Franța, la noi fusese atins într-un anume fel, prin unii poeți, și un alt obiectiv al năzuinței artistice moderne, pre — dar și postsimbolist: despersonalizarea. Cele mai rezistente poezii de Bolintineanu, *Mihnea și baba*, *San Marina*, sînt pure scenarii, fără nici o inserție a subiectului contemplator. Creații analoage există, firește, și în alte literaturi, în toate, probabil, și despersonalizarea de tip modernist e altceva decît impersonalitatea parnasiană; decît, în genere, obiectivitatea; însă, oricum, detașarea de obiect nu constituie pare-se, o notă diferențială a poeziei simboliste românești în raport cu cea anterioară de o pondere egală celei din lirica modernă hispanică. Comune simbolismului românesc și modernismului iberic și latino-american sînt căutările de noi tehnici și procedee și lărgirea ariilor tematice. Asemenea tuturor simboliștilor din lume, cei spanioli și hispano-americani și, paralel cu ei, și cu alții, cei români, au restructurat poezia din țările lor prin inovații prozodice surprinzătoare (transoceanicii utilizînd, totuși, doar intermitent versul liber), prin insolitarea metaforei, rafinarea stilului, înlocuirea descripției și a oricărei numiri explicite prin sugestie, primenirea lexicului, răvășirea sintaxei, prin — nu în ultimul rînd — împrospătarea, dacă nu completa înlocuire a figurației. Dincoace și dincolo de Atlantic, poezia de limbă spaniolă se umple de parcuri, havuzuri, lebede, păuni, faruri, piane, viori, nestemate, parfumuri, de toate decorurile și senzațiile din recuzita simbolismului. În literaturile hispano-americane, relevă Pedro Henriquez Ureña, modernîștii dezautohtonizează tematica perseverent, sistematic: „Temele luate din viața băștinașilor, teme pe care scriitorii de

odinioară, atît cei clasici, cît și cei romantici, le considerau esențiale pentru independența noastră literară, zăceau într-o uitare aproape totală“ [8]. Altfel stau lucrurile în Spania. Acolo, poezia nu numai că nu s-a dezautohtonizat prin moderniști, dar, prin unii dintre ei (Salvador Rueda, frații Machado), și-a accentuat (dacă nu chiar redobîndit) caracterul național specific. Declanșat și susținut de scriitori din „generația de la '98“, inclusiv de către cel mai influent dintre ei, adevărat lider spiritual al Spaniei, Miguel de Unamuno, modernismul spaniol n-a fost deloc antitradiționalist, dimpotrivă. Negînd literatura imediat premergătoare (Ramon de Campoamor, José Gabriel y Galàn ș.a.), exponenții săi nu numai că n-au dezavuat romantismul în totalitatea lui, ci s-au lăsat chiar influențați de către unii dintre reprezentații lui tîrzii (Bécquer, Espronceda [9]), nu numai că unii și-au asimilat moduri folclorice (Rueda, Manuel și Antonio Machado), dar au participat, prin creație inclusiv, la acțiunea comună generației lor de reactualizare a valorilor trecutului mai îndepărtat : acțiune cu atît de fecunde urmări, încît momentul înscris de ea este prezentat uneori sub genericul *Renașterea de la 98* [10]. În general, istoricii literari apreciază acest moment ca deschizător al unei epoci în care literatura spaniolă „reprend un prestige qu'elle avait à peu près perdu depuis le Siècle d'Or“ [11]. Avînd în secolele XVI—XVII un atît de măreț trecut, literatura spaniolă s-a reintegrat în arta universală, modernizîndu-se implicit, și modernizînd ea însăși alte literaturi, tocmai prin deshumarea și activizarea propriilor tradiții.

Curent de renaștere națională (și nu doar artistică, precum în toate literaturile europene [12]) a fost simbolismul și în Belgia și, mai ales, în Irlanda, prin unii dintre promotorii săi cei mai iluștri (Verhaeren, Rodenbach, Yeats). O autohtonizare, în alt spirit decît cel tradițional, clasic și romantic, în spirit modern, s-a produs, de altfel, cu timpul, și în literaturile hispano-americane : la început, tocmai prin Rubén Dario și prin ceilalți parnasiano-simboliști, care înlocuiseră, în poezie, peisajele subcontinentului lor cu priveliști străine [13].

Ceva analog s-a petrecut, în timp, și la noi, unde, exotic, la început, simbolismul a sfîrșit prin a se autohtoniza. Cu simbolismul rus, care, și el, a provocat în poezie un notabil reviriment, înregistrat de istoria literară din străinătate sub denumirea „epoca de argint“ [14]. Simbolismul nostru are comun tot ce nu e specific nici unuia din aceste două curente, tot ce le înglobează în mișcarea simbolistă universală : exacerbarea individualismului, sensibilitatea „decadentă“, urbanismul, exotismul, estetismul și, mai ales, inovatorismul în latura formală. Nota cea mai pregnant individualizantă a simbolismului rusesc e una care în cel românesc nu există : misticismul. Trei dintre reprezentanții lui, cei mai autentici și mai notorii, Alexandr Blok, Andrei Bielîi și Viaceslav Ivanov își au punctul de plecare intelectual în gîndirea lui Vladimir Soloviov, pivotată de cultul Sophiei, personificare metafizică a principiului creativ originar. Primii doi, legați și personal de filozof, Blok prin înrudire, Bielîi doar prin devotament, văd în Sophia prototipul transcendental al „eternului feminin“ celebrat de Goethe („Das ewig Weibliche /Zieht uns hinan“ [15]) și tot scrisul lor e întemeiat pe o mistică (nu neapărat creștină sau măcar religioasă) a iubirii. Stimulul inspirației lui Alexandr Blok a fost, în permanență, căutarea Sophiei, „minunata doamnă“, „fecioara misterioasă“, „regina purității“. Închinîndu-i întîiul său volum, *Stihi o prekrasnoi dame*, poetul avea să spere mereu că „doamna“ lui „minunată“ se va întrupa, și în 1917 credea că ea își făcuse apariția sub înfățișarea Revoluției. Zugrăvind, în *Cei doisprezece*, Revoluția din Octombrie ca spectacol al unei noi geneze, Blok nu și-a abjurat prin aceasta propria *Weltanschauung*. După cum o indică însuși titlul, acest mare poem, ce încoronează creația autorului, e construit pe un topos în consonanță cu mitologia sofianică, pe care adoratorul „reginei purității“ și-o crease, inspirat de Vladimir Soloviov.

Asemănător în unele aspecte cu mișcările analoage din alte literaturi, vestice și estice, deosebit de acestea în altele, simbolismul românesc n-a marcat, în evoluția poeziei autohtone, asemenea altor simbolisme, un moment de ruptură sau de răspîntie, nici prin autonomiza-

rea esteticului, nici prin recuperarea calității artistice pierdute, nici chiar prin introducerea de noi tehnici poetice. L-a marcat prin altceva. Ca mișcare strict literară, unele dintre componentele prin care se situează în raport mai mult de continuitate decît de discontinuitate față de literatura precedentă îl definesc în mai mare măsură decît cele contrare. În context universal, toate curentele naționale se diferențiază, de altfel, individual prin ceea ce le apropie, și nu prin ceea ce le desparte de curentele anterioare, față de care se înscriu în opoziție : prin ceea ce le integrează în literaturile cărora le aparțin, nicidecum prin ceea ce, înstrăinîndu-le de propria matcă, le dizolvă în izotopia unui anume stil comun. Adoptarea versului liber n-a trezit la noi, ca în Franța[16], vreo reacție cît de cît violentă, și nici, mai tîrziu, utilizarea versului alb. La apariția *Poemelor luminii*, cel dintîi care a salutat cu entuziasm volumul de debut al tînărului Blaga a fost N. Iorga, tradiționalistul cel mai intransigent, generalismul luptei împotriva curentelor moderniste. De altfel, Iorga tradusese el însuși din Verhaeren. Nici imagistica insolită, lexicul neologistic, inversiunile sintactice, și cu atît mai puțin sugestia, sinesteziile, procedee ca repetiția, refrenul, aliterația și altele, frecvente și în poezia tradițională, nu erau de natură a scandaliza. Parodierea unora dintre inovațiile de acest gen de către o seamă de scriitori, printre care Caragiale, e o practică dintre cele mai obișnuite în toate literaturile, în orice epocă. Nu se poate spune despre simbolismul românesc nici măcar că, asemenea atîtor altora, a apărut ca reacție împotriva pozitivismului și naturalismului. Gîndirea filozofică românească se găsea, la sfîrșitul secolului trecut, în germene și problema nu era, în consecință, de a-i imprima o anumită orientare, prin discreditarea alteia, ci de-a o crea. Cum Gherea, exponentul în critica literară al gîndirii materialiste, era mai modern prin metodologie, ca și prin documentație, decît Maiorescu, poziția lui era implicit, oricît de paradoxală ar apărea această situație, mai apropiată, strategic, de a grupării *Literatorul* decît poziția junimistă. Nu împotriva *Contemporanului* a declanșat Macedonski înverșunate atacuri, ci împotriva *Convorbirilor*

literare. În literatură, iarăși, nu trebuiau duse bătălii împotriva curentului naturalist, din binecuvîntatul motiv că acesta nu exista. Naturalismul s-a dezvoltat la noi, ca de altfel și în alte literaturi, mai ales neeuropene, concomitent cu simbolismul și elemente de ale sale au pătruns chiar în proza și versurile lui Macedonski. Cît privește parnasianismul, el este, în poezia românească, am spus-o, o componentă a simbolismului.

Cum se face, atunci că, totuși, curentele moderniste, începînd cu simbolismul, n-au pătruns în literatura română fără a întîmpina rezistență ? Prin ce au provocat reacții ? Nu reacții spontane doar, ci și reacții organizate, concretizate în polemici ascuțite, campanii de durată, în situări ideologice generatoare de contracurente ! Prin... modernismul lor. Prin ceea ce, în epoca noastră, constituie baza modernismului în general, și nu doar a celui artistic. Scriind că „la beauté absolue et éternelle n'existe pas, ou plutôt elle n'est qu'une abstraction écrémée à la surface générale des beautés diverses“ [17] și că obiceiul pictorilor din timpul său de a „îmbopoțona“ personajele zugrăvite „des costumes du Moyen Age, de la Renaissance ou de l'Orient“, cele moderne părîndu-le inestetice, era „évidement le signe d'une grande paresse“, Baudelaire pleda în cronicile sale plastice, pentru captarea frumosului conținut în ceea ce ține de „modernitate“ : „le transitoire, le fugitif, le contingent“ [18], afirmînd că Parisul oferea material de inspirație din abundență : „Il y a (...) une beauté et un héroïsme moderne !“[19] ; „La vie parisienne est féconde en sujets poétiques et merveilleux. Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère ; mais nous ne le voyons pas [20]“. Ei bine, tocmai aceasta îi sperie pe antimoderniști : poezia orașelor. Ceea ce în alte literaturi, chiar de dincolo de ocean, nutrite pînă atunci exclusiv din specificul local, s-a petrecut fără a întîmpina vreo opoziție [21], la noi a declanșat vijelii. Toate confruntările dintre moderniști și tradiționaliști au fost (și sînt pînă azi) provocate îndeosebi de ireductibile divergențe în problema orientării tematice a literaturii. Chestiunea : despre ce scriem ? agită spiritele în permanență,

de un secol. Au fost acuzați moderniștii, nu-i vorbă, și de imoralitate, de stricarea limbii, însă aceste delicte decurg, în înțelegerea acuzatorilor, tot din înstrăinarea tematică, din îndepărtarea, prin părăsirea universului rural, de spiritualitatea autohtonă. Laitmotivul programelor tradiționaliste este un continuu lamento pentru lepădarea de cele ce sînt ale noastre, însoțit de apeluri patetice la reintegrarea în etnosul specific. „Am rupt firul tradițiilor, ne batem joc de credința strămoșilor (...) rîdem în pumni de aspirațiile naționale și importăm în literatură (...) cîte și mai cîte bolnave idei și cu totul străine spiritului românesc", se tînguiește Coșbuc, în articolul de fond al celui de al doilea număr din *Sămănătorul*. În primul număr, Vlahuță deplorase înstrăinarea „de marea viață a poporului, de marile lui suferinți și aspirații". Amîndoi directorii publicației lansează chemări de întoarcere la baștină. Coșbuc (sau, poate, Slavici [22]), o mai făcuse cu ani în urmă în *Vatra*: „Trebuie să ne întoarcem, pe cît întoarcerea mai e cu putință, la vatră, la obîrșia culturală a noastră". În *Sămănătorul*, „poetul țărănimii" zice, în același articol *(Uniți)*, că scriitorii trebuiau să meargă pe urmele înaintașilor, să nu risipească „ce au adunat ei", să „năzuiască a-și lumina poporul". Într-un stil și mai retoric, Vlahuță articulează, în *Primele vorbe* ale revistei apărute în 1901, îndemnuri ca următoarele: „...umpleți-vă sufletul de cea mai adîncă evlavie pentru trecutul glorios al neamului acestuia, pentru faptele nespus de mărețe ale străbunilor voștri (...), încălziți-vă de cea mai entuziastă iubire (...) pentru frumusețea acestui pămînt (...). Suflați colbul de pe cronici..."

Succesorul celor doi poeți la conducerea *Sămănătorului*, N. Iorga, formulează cerințe analoage. Scriitorilor le revenea, după el, îndatorirea „de a da neamului românesc o literatură care să pornească de la el, de la ce e mai răspicat și caracteristic în el" și, întrucît fiecare clasă socială merită interes, potrivit opiniei lui, „în măsura valorii sale artistice, a valorii sale sociale și naționale" [23], era de la sine înțeles (cum, de altfel, avea să o și specifice, altundeva [24]) că literatura trebuia, atunci, „să se inspire de la ce avem mai caracteristic, viața sa-

telor". Propoziții similare pot fi citite și în *Viața românească*: „Literatura românească nu poate fi decît «românească»? Și spiritul românesc (...) fiind mai nepervertit, mai curat la poporul românesc de la țară, numai acei scriitori vor reprezenta spiritul românesc care sau fac parte din țărănime (...) sau (...) și-au plecat urechea la popor..." etc.[25] Militînd pentru o literatură cu pronunțat caracter specific național, adică, în condițiile date, de inspirație predominant rurală, doctrinarii *Sămănătorului* și ai *Vieții românești* nu excludeau principial și nici nu refuzau să publice și scrieri înfățișînd alte medii decît cel sătesc. Mai categorică, o altă revistă, *Făt-Frumos*, odraslă a *Sămănătorului*, își deschide primul număr cu o proclamație exclusivistă: „Să cîntăm și să așternem pe hîrtie numai ce e al nostru". Iată doar cîteva spicuiri din articole cu caracter programatic apărute în periodice tradiționaliste de la începutul secolului.

Unor asemenea atitudini nu li se putea, desigur, replica altfel, direct, decît prin pledoarii în același stil, menite să legitimeze lărgirea orizontului tematic. *Viața nouă*, revista simbolistă cu cea mai lungă existență, și cea mai activă propagatoare a noului curent, debutează cu un articol al directorului, în care sectarismele țărăniste sînt calificate, chiar din titlu, drept „rătăciri literare". „De ce, întreabă Ovid Densusianu, numai ce e la țară ar fi adevărat românesc? Dar n-avem și o viață orășenească, nu găsim și în ea ceva caracteristic, care să aibă dreptul să fie trecut în artă?" ș.a.m.d. După primul război mondial, moderniștii și tradiționaliștii vor polemiza într-un limbaj mai rafinat și construind eșafodaje teoretice impozante, însă tot în jurul specificului național, considerat ca fiind, în primul rînd, o chestiune de tematică. Nichifor Crainic va pleda pentru o literatură înrădăcinată în „pămîntul pe care am învățat să-l iubim din *Sămănătorul*" și peste care „noi vedem arcuindu-se coviltirul de azur al Bisericii ortodoxe"[26]. E. Lovinescu își va rezuma punctul de vedere în problema raportului dintre etnic și estetic însușindu-și următoarea frază a lui Bielinski, pe care o așază la începutul primului volum din *Istoria literaturii române contemporane*, ca motto: „Dacă un popor posedă forțe interioare, n-are

de ce să se îngrijească de originalitatea sa națională : ea se va manifesta de la sine, ca și natura". Criticul voia să spună, evident, că nu în tematică rezidă originalitatea sufletească a unei națiuni. Interesant este că nici Iorga nu gîndea, în perioada interbelică, altfel, de vreme ce, în *Istoria literaturii românești contemporane*, cita aprobativ afirmația lui D. Nanu (formulată de altfel chiar în *Sămănătorul*, pe vremea directoratului său), că „nu importă *tema*, ci modalitatea, *ci construcția interioară* a operei, acel spor al sufletului său pe care i l-a transmis energia specifică poporului ce-l reprezintă". [27] Totuși, N. Iorga a încurajat, întreaga viață, mai ales literatura cu tematică rurală, contrazicîndu-și părerea că „nu importă tema". Cum se explică acest permanent interes, nu doar al unuia sau altuia dintre animatorii vieții literare, ci, practic, al tuturor (al lui Lovinescu inclusiv, care adoptă, în clasificarea prozei, criteriul tematic : *Poezia epică rurală, Poezia epică urbană*), pentru materialul de inspirație, pentru teme ?

Pentru scriitorul român, creația a fost, aproape întotdeauna, o problemă nu doar de conștiință artistică, ci (cu prioritate, chiar, adeseori) și de conștiință pur și simplu. O problemă care nu-l angaja doar estetic, ci și moral. Ca în toate țările intrate în orbita civilizației moderne tîrziu, scriitorii nu și-au putut permite, în România, luxul de a fi doar scriitori. În secolul trecut, ei s-au găsit în avangarda tuturor mișcărilor de emancipare națională și primenire socială, unii au îndeplinit înalte funcții în stat ; în secolul nostru, dacă nu toți s-au angajat în luptele politice (unii întemeind și dirijînd partide, formînd guverne : N. Iorga, O. Goga), și nici n-au activat, ca Sadoveanu și atîția alții, în parlament, puțini sînt aceia care n-au practicat jurnalistica. Făcînd sau nu politică, scriitorul român s-a văzut aproape tot timpul pus în situația de a reflecta și asupra finalității actului său creator, de a se întreba pentru cine scrie și în ce scop. Nu și-a putut acorda niciodată, din motive și subiective și obiective, „libertatea" de a nu-i păsa ce efecte avea să provoace opera sa pe plan social. Oricît ar fi clamat împotriva „plebei inculte și trufașe" și ar fi decis „închiderea templului pentru profani", el nu și-a

arogat privilegiul, și nici n-a simțit nevoia, pînă după primul război mondial, de „a vorbi pentru a nu fi înțeles", de a scrie pentru nimeni. „Plebea incultă și trufașă" nu era, de altfel, pentru cultivatorii artei pure, poporul, ci „burghezimea sufletelor", identificabilă, și chiar identificată, cu burghezia ca atare, burghezie ubuească — „tîmpita burghezime" —, stigmatizată de Macedonski, aceea care

> Din tejghea făcînd tribună, legiune de coțcari,
> Pune-o talpă noroioasă pe popor și boierime.

Declarîndu-se pentru indiferent ce tip de artă, criticii literari și „directorii de conștiință" s-au considerat, în permanență, obligați să-l justifice și național, social, nu numai estetic. „Direcția nouă" indicată de Maiorescu era, în înțelegerea lui, calea pe care trebuia mers, nu doar pentru a obține literatură viabilă, de dragul ei însăși, ci și pentru a face din aceasta o punte peste „abisul ce ne desparte de poporul de jos", pentru a da „țăranului român", „singura clasă reală la noi", scrieri „care să-i înalțe inima și să-l facă să uite pentru moment mizeria de toate zilele" [28]. Nimic mai nefondat, decît afirmația că Titu Maiorescu ar fi promovat arta pentru artă!

Promotorii curentelor moderniste și-au argumentat demersurile, și ei, nu numai relevînd calitatea artistică a „poeziei noi", dar demonstrînd și oportunitatea de ordin național a modernizării, înfățișînd modernizarea în general ca un proces istoric normal și inevitabil. În frecventele sale dezlănțuiri antijunimiste, Macedonski opune „noii direcții" a *Convorbirilor literare* nu atît o altă „noutate" decît cea maioresciană, nu atît spiritul modern, în sine, cît latinitatea. Prin „direcția" ei, Junimea ar fi „nemțit" cultura noastră [29], care, în consecință, spre a fi reintegrată în climatul spiritual propriu, trebuia reorientată către focarul spiritualității latine : Parisul. Mobilul acțiunii prosimboliste a lui Densusianu avea să fie convingerea că „stilul" acestui curent „ar pune mai bine în lumină firea noastră de latini" [30], ne-ar apropia de „sufletul european" [31], în a cărui componență latinitatea deține o pondere considerabilă. După întîiul război, Lo-

vinescu a găsit cu cale să dea concepției sale estetice un fundament sociologic : să demonstreze că modernismul literar nu era decît consecința firească a modernizării pe toate planurile, impusă de „legea sincronismului". Acest fapt, că teoreticianul autonomiei esteticului nu și-a scris *Istoria literaturii române contemporane* înainte de a da *Istoria civilizației române moderne*, învederează cum nu se poate mai clar condiția scriitorului și criticului român. Producătorul român de literatură, și comentatorul acestei literaturi, nu puteau face abstracție de determinările obiective, de social, de interesele naționale, nu puteau adopta atitudinea acelor poeți care, la amintitul congres din 1901, auzind cuvîntul „patrie", au început să vocifereze : „Pas de politique !" [32]. În sens foarte înalt, aristotelic, literatura noastră, poezia inclusiv, a fost întotdeauna „politică". În toate studiile consacrate simbolismului se menționează, pe drept cuvînt, că prin acest curent poezia ajunge la deplina conștiință de sine, la descoperirea propriei esențe. Creația include, tot mai accentuat, meditația asupra creației. „Inspirația" e subordonată elaborării lucide, dacă nu de-a dreptul îndepărtată, ca inutilă. Asemenea confraților de pretutindeni, poeții români moderniști meditează, mai stăruitor decît înaintașii, asupra actului de creație, dar și asupra implicațiilor, consecințelor lui. Ei vor cu tot dinadinsul să fie poeți moderni, însă și români. Nu le este indiferent dacă formele noi de artă, pe care le încetățenesc, exprimă sau nu sufletul național. „Deși am citit în tinerețe pe Rimbaud, Baudelaire, Laforgue și alții, n-am simțit sufletul românesc vibrînd lîngă ei. Alt neam, altă limbă." — declara Bacovia în 1929. Și adăuga : „Noi trebuie să ne străduim pentru originalitatea noastră. Să devenim o ființă organică, nu paraziți și maimuțe" [33]. Evocîndu-și începuturile literare, Blaga dezvăluie cum a descoperit că „se poate crea românește și fără de a fi cîtuși de puțin sămănătorist" [34]. Descoperirea aceasta i-a stîrnit „tot entuziasmul", căci a nu fi sămănătorist echivala cu a fi modern. Neputînd adera la sămănătorism, poetul voia să creeze „românește" ; totuși ; nu-i era totuna dacă scrisul său era sau nu adecvat „matricii stilistice" autohtone.

Cînd afirmau că nu impun restricții de ordin tematic, Iorga și Ibrăileanu rosteau un adevăr. Ei nu țineau cu tot dinadinsul ca acei ce publicau în revistele lor să scrie numai despre țărani. Nu-i interesa tematica în sine. Voiau însă ca literatura să fie „românească", să exprime sufletul românesc. Cum putea fi însă specific națională o poezie cu mateloți, insule, arhipelaguri, fiorduri, pinguini, albatroși, orhidee, eucalipți, alcovuri, pianine, flaute, clavecine, saltimbanci, baletiste, colombine, pierroți, parfumuri rare, topaze, rubine, smaralde ? Tradiționaliștii respingeau o asemenea poezie nu, pur și simplu, pentru că decorurile îndătinate : cîmpuri, păduri, livezi, turme, cirezi, case acoperite cu paie, biserici de lemn, horă, nuntă erau singurele pe care le suportau, ci fiindcă, vorba lui Bacovia, modernistul, nu simțeau vibrînd în ea spiritualitatea autchtonă. Schimbarea figurației poetice nu era, din punctul lor de vedere, un simplu fapt literar. Era un atentat la integritatea noastră etnică. Adoptînd modernismul artistic, ne expuneam, după ei, pericolului de a ne pierde identitatea, ca națiune. Căci odată cu el venea modernismul în general, amenințînd să șteargă particularitățile naționale. Orașul, „clasa cultă", susținea Ibrăileanu, în 1906, erau „o parte din Cosmopolis, o mahala a cosmopolitismului european" [35]. Antimodernismul românesc e antieuropenism. Prin exponenții lui vorbește „duhul pămîntului", înspăimîntat nu de niște imagini artistice, ca atare, ci de civilizația occidentală ce venea să ucidă valorile patriarhalității :

Și cum vin cu drum de fier
Toate cîntecele pier.

Construirea „drumului de fier" era de neevitat, însă. Era o fatalitate istorică. Devenise realitate. Românii nu puteau rămîne cantonați în „primitivismul carpato-dunărean" (formularea e a lui Densusianu [36]), în timp ce în jurul lor, și pe toată suprafața pămîntului, națiunile își deschideau noi orizonturi. Dar „cîntecele" ?... Spiritele cumpănite erau în căutarea unei formule de integrare a țării în civilizația modernă fără abandonarea avuției spirituale proprii, fără sacrificarea specificului.

O destăinuire în acest sens a lui Sadoveanu este edificatoare : „Înțelegeam nevoia intrării acestui neam în curentul de europenizare și în același timp mă biruia părerea de rău că i s-ar prăpădi, în asemenea prefacere, toată originalitatea. Dilema aceasta m-a situat definitiv într-un fel de democrație conservatoare.“ [37]

Deosebit de intense la interferența secolelor, asemenea preocupări au continuat pînă după 1910, cînd au fost acoperite de altele : războiul balcanic, războiul mondial. Angajarea țării în conflagrație a întrerupt, firește, frămîntările de acest gen. În cursul primului deceniu postbelic, idealul național fiind realizat și țara traversînd, împreună cu întreaga lume, o etapă istorică de relativă stabilitate, de acalmie, scriitorii și toți oamenii de cultură și-au putut permite să se consacre cu prioritate, dacă nu exclusiv, preocupărilor de natură strict profesională, să scrie fără a se întreba mereu „cui prodest“ creația lor. Drept urmare, au apărut opere comparabile cu cele produse în epoca Junimii și prin care literatura noastră s-a ridicat din nou, valoric, la înălțimea literaturilor mature. De pe la jumătatea deceniului următor, însă, acumulîndu-se tot mai grei nori vestitori de cataclisme, poeții au început să se întrebe, iar „pe ce coardă e de sunat“. Nu doar poeții de tipul Beniuc, ci și ermeticii, senzualiștii și-au deschis ferestrele atelierelor, ale budoarelor, spre stradă, spre lume, încercînd să deslușească semnele timpului, să-și ritmeze vibrația inimilor pe vuietul zguduirilor istorice. Un Eugen Jebeleanu, un Ilarie Voronca, o Maria Banuș încep să scrie altfel decît pînă atunci.

Fapte de genul acesta au modelat, firește, poezia românească de structură modernă într-un anume chip, imprimîndu-i caractere ce o individualizează în contextul modernismului liric universal.

CĂUTARE ȘI MIMETISM

Modernismul, susțineau (și susțin) adversarii lui, s-a realizat pe plan literar în creații care „nu ni se potrivesc". Excelente, unele, însă inadecvate lumii românești. „Ni se potrivește nouă — întreba Ibrăileanu, retoric, în 1925, vorbind de Baudelaire — această poezie născută în aceste împrejurări *unice* ? Condițiile care au creat-o — civilizația veche, cultura milenară (...), peisajul arhiurban, populația colosală pur-urbană, urbanismul fără analogie decît în Roma veche — există cumva și la București ?" Cu manifestă intenție de reducere a punctelor de vedere promoderniste la absurd, criticul își continuă tirul retorico-interogativ pe pagini întregi, nu fără a-l sprijini intermitent prin observații de bun-simț irecuzabile și judecăți de realitate pertinente. „Este Bucureștiul *Orașul* (...), cînd el nu-i încă nici «Oraș» în toată puterea cuvîntului ? S-a creat acolo de-a lungul vremii viața aceea urbană milenară ? Sînt bucureștenii suprasaturați de civilizație și de cultură ? Dar noi sîntem încă la *începuturile* vieții urbane, ale culturii, ale civilizației, ale literaturii !" [1] ș.a.m.d. Ce răspuns istoric au primit asemenea întrebări, se știe, și are să rezulte și din cercetarea producției lirice românești de factură modernă, ce urmează a fi întreprinsă. Înainte, însă, de aceasta, avalanșele de întrebări din articolul ibrăilenist provoacă, inevitabil, tot o întrebare, și anume dacă întrebările formulate de critic sînt bine puse.

E neapărat necesar să existe într-o țară orașe mari pentru ca să se creeze, acolo, o poezie a orașului ? Proză de inspirație urbană autohtonă nu se poate scrie, evi-

dent, în țări fără orașe ; e de la sine înțeles. Dar poezie ? Poezie scriem și citim, adeseori, tocmai pentru a ne transporta, imaginativ, în alte sfere. Nu din nostalgia timpurilor revolute, din avîntul sufletesc spre timpuri noi, spre un „viitor de aur", din năzuința către „alte orizonturi", din visul „unei lumi ce nu mai este" a ieșit toată poezia romantică ? Nu-i populată poezia tuturor timpurilor de zei, zeițe, centauri, sirene, driade, nimfe, ondine, animale vorbitoare, pietre cu puteri magice, fîntîni miraculoase, arbori fermecați ? Nu cîntă poeții, permanent, ceea ce nu văd, ceea ce nu există în mediul ambiant sau chiar nu există niciunde ? Chiar și în proză, de altminteri, și în teatru, e foarte posibil, și se întîmplă frecvent, ca un personaj să-și acorde, compensativ, în planul imaginației, o altă existență decît cea reală. „Bovarismul" este un mod de existență, a demonstrat-o Jules de Gaultier. Comică, în snobismul ei, „cucoana Zinca din Tătărași" nu-i o apariție incidentală în societatea românească și, în consecință, oricît ar ridiculiza-o scrieri ca *Băcălia ambițioasă* și *O noapte furtunoasă*, ilaritatea pe care o provoacă nu numai că nu o ucide, dar o multiplică tipologic. Asemenea Emmei Bovary, coana Zinca există virtual, uneori disimulată pînă la nerecunoaștere, în fiecare din noi, ca aspirație la un ce mai mult sau mai puțin inaccesibil, la o existență pe care n-o putem avea în condițiile date. Fără un asemenea stimul interior, nu am întreprinde nimic pentru a schimba viața. Coana Zinca e un factor de progres. În cazul poeților români din ultimele decenii ale secolului trecut, și cu atît mai mult al celor de la începutul secolului nostru și de după întîiul război mondial, nu era decît absolut natural ca, tocmai pentru că nu trăiau în Paris, și nici în Roma antică, să-și creeze „Parisuri" și „Rome" de ficțiune. Și să vrea să scrie și ei cum scriau confrații de celebritate mondială din alte țări. „Sincronismul" e o realitate. Și dacă el nu-i determinat, cum credea Lovinescu, doar de „legea imitației", existența unei asemenea legi nu poate fi negată. Recunoscînd-o, nu facem cîtuși de puțin abstracție de cauzalitatea social-istorică obiectivă, care e fundamentală. Dimpotrivă. Imitația presupune existența modelului. Apariția undeva

a unui mod de producție superior deșteaptă și în umanitatea din afara societății respective nevoile analoage latente, și această deșteptare determină diferitele forțe sociale să acționeze, fiecare în felul său, pentru introducerea și în sfera lor a formelor de viață instaurate în societatea avansată. Astfel sînt înlocuite și în societățile rămase în urmă, forțele de producție anacronice cu altele, corespunzătoare noii etape istorice, uneori nu fără o prealabilă reconsiderare a relațiilor de producție. Revoluția socială precede, nu rareori, procesele economice. Iar literatura (nu toată, firește) anticipează adesea prefacerile social-istorice. A imita nu înseamnă a copia. Un artist cu personalitate nici nu poate copia, de altfel, tot timpul, chiar dacă ar dori-o. El transformă tot ce atinge. Indiferent dacă o urmărește sau nu, deliberat, artistul remodelează totul în conformitate cu exigențele spiritului său creator. Mereu în căutare de noi mijloace de expresie, de noi procedee, cum ar putea artistul autentic să asiste cu nepăsare la introducerea de noi tehnici? Tinerii, mai ales, nu pot afla de existența lor fără a fi tentați să le încerce. Ibrăileanu are însă în vedere conținuturile poeziei, materialul de inspirație. „Baudelairismul", zice el, este imposibil la noi, deoarece a fost generat de un anumit mediu existențial, complet diferit de cel românesc. Nu încape discuție că are perfectă dreptate. Promotorii modernismului nu voiau însă „baudelairism", ci... poezie modernă. O poezie care putea fi, și era, altfel structurată decît cea eminesciană și coșbuciană, fără a exprima neapărat simțăminte de citadin blazat, neurastenizat și cu gusturi bizare. A afirma, după ce apăruseră *Flori sacre*, *Romanțe pentru mai tîrziu*, *Plumb*, *Poemele luminii*, *Pașii profetului*, *În marea trecere*, *Aur sterp*, că nu putea exista la noi o literatură modernă, pentru că Bucureștii nu erau Parisul lui Baudelaire, era a vorbi *in abstracto*, a discuta pur teoretic probleme care fuseseră, practic, rezolvate. A lupta cu morile de vînt. Culmea e că poezie modernă publicase și publica, frecvent, și *Viața românească* (Anghel, Minulescu, Demostene Botez, Al. Philippide, Ion Barbu), că *Aur sterp* apăruse în editura *Vieții românești*. La drept

vorbind, Ibrăileanu admitea, și admisese întotdeauna (însă numai tacit) o seamă de opere occidentale de dată mai recentă. El găsea că nu era posibilă, în România, doar literatura modernă de un anume tip : Baudelaire, France, Proust. Dar o asemenea literatură nici nu se încercase încă, la noi, și nimeni nu cerea scriitorilor să o producă *tel quel*. Admiratori aveau, nici vorbă, autorii numiți, în redacția *Vieții românești* inclusiv, și unul dintre aceștia era tocmai G. Ibrăileanu însuși, care scrisese sau avea să scrie despre ultimii doi pagini subtile ; dar un critic literar care să fi pretins că trebuia creat numaidecît în maniera celor menționați n-a existat. Macedonski, Densusianu, Lovinescu spuseseră, pur și simplu, că era timpul să fie explorate literar și alte medii decît cel rural, să fie exprimate și alte stări de conștiință decît cele eternizate de scriitorii români consacrați, nu neapărat baudelaireiene sau proustiene (puteau fi chiar diametral opuse acestora), să se creeze noi tipuri de metafore, să se opereze cu noi mijloace stilistice și prozodice. În acțiunea practică, criticii promoderniști și cei antimoderniști, Ibrăileanu și Lovinescu îndeosebi, au promovat, în genere, aceleași valori. Nici nu se putea altfel. Nimănui nu-i stă în putere : nici să împiedice la infinit afirmarea unui mare talent, nici să impună pentru mai multă vreme antitalente sau mediocrități. Scriitorii de frunte din perioada interbelică : Sadoveanu, Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Arghezi, Blaga, Barbu, Camil Petrescu, Călinescu și alții au fost recunoscuți ca atare, *volens nolens*, de către toți criticii. Cei de a doua și a treia mînă, moderniști și tradiționaliști deopotrivă, au fost țintuiți de istoria literară pe treptele ierarhice adecvate calității scrisului fiecăruia, indiferent de numărul articolelor ditirambice, al premiilor și distincțiilor, dacă le vor fi obținut, indiferent de onorurile ce li se vor fi acordat în epocă.

Ce denotă acest fapt ? Nimic altceva decît ceea ce era de prevăzut, ceea ce ține de firea lucrurilor. Caracterul „modern" sau „tradițional", considerate în sine, nu includ, și nici nu exclud, valoarea. Intră într-o altă sferă de judecăți. În principiu ! Practic, acei ce se dau în vînt după noutate, cei dispuși să îmbrățișeze orbește

tot ce e altfel decît ceea ce admiră o lume întreagă, snobii, spre a întrebuința termenul propriu, atribuie operelor de artă valoare, uneori, exclusiv pe criteriul modernității. La extrema cealaltă, tradiționaliștii radicali repudiază modernitatea chiar sub înfățișarea unor producțiuni artistice exemplare, și declară valoroase lucrări de factură tradițională dintre cele mai modeste. Timpul clasează însă totul, situînd la locul cuvenit atît valorile cît și nonvalorile. În orice estimare, oricît de imparțială, intră, desigur, fatal, o doză de subiectivitate, deci de arbitrar, și există spirite, nu neapărat snobe, chiar spirite ce nu pot fi în nici un fel suspectate de snobism, care, atrase de insolit, de bizar, de ingeniozități formale, de virtuozități, de *trouvaille*-uri, acordă admirație exagerată operelor, vechi sau noi, ce vădesc iscusință artizanală, chiar dacă nu au substanță, după cum există intelectuali fini, scriitori de mare talent (Camil Petrescu, bunăoară) care admiră excesiv anumite scrieri neartistice (amintirile colonelului Lăcusteanu, de ex.) pentru „autenticitatea" lor. Nici unii, nici alții, însă, nu ajung să impună definitiv producții la care nu aderă sensibilitatea majorității cititorilor cultivați. Pionierii modernizării lirismului românesc, un Macedonski, un Petică, un D. Anghel, un Mircea Demetriad, un I. C. Săvescu, rămîn ceea ce sînt, și ocupă, pe scara națională de valori, locurile meritate, foarte diferite, indiferent de gustul sau dezgustul vreunuia dintre ei, cei de azi, pentru ceea ce a scris unul sau altul. Nimeni nu va izbuti vreodată, presupunînd că ar încerca-o, să-l înalțe pe Obedenaru în rîndul poeților de prim-rang, ca Eliot pe John Donne sau spaniolii din generația '98 și, mai ales, '27 pe Gongora. Nu numai Macedonski, dar și Anghel, Petică, și nu doar aceștia, ci și Iosif, Topîrceanu sînt, obiectiv, mai mari decît el. Valoarea, încă o dată, emană exclusiv din forța talentului, și modernismul, situînd operele tipologic, le plasează axiologic foarte diferențiat ; ca oricare altă structură, de altfel. „Luată în sine — preciza însuși Lovinescu — diferențierea nu acordă calificație estetică (...) : a face altminteri nu înseamnă a face frumos, precum elaborația unui material tradițional nu presupune, principial, inesteticul." [2]

Definitiva instalare în panteonul scripturilor românești a unor poeți ca Macedonski, Arghezi, Bacovia, Minulescu, Blaga, Barbu, Philippide, Vinea a soluționat problema compatibilității modernismului cu sufletul românesc — definitiv. Oricîte discuții s-ar mai purta pe tema aceasta, ele sînt fără obiect. În genere, nu se poate stabili *a priori* ce „ni se potrivește" și ce nu. Singurul criteriu, în această privință, este aderența sau inaderența sensibilității la cutare operă, iar aceasta nu se poate declara, firește, decît *a posteriori*. E nu numai absurdă, dar și puerilă, și fără nici o șansă de reușită încercarea de a interzice vreo anume literatură, și încă înainte de a fi fost creată, sub cuvînt că nu răspunde trebuințelor sufletești ale cititorilor. De scris, ea tot se scrie, și, dacă nu e tipărită, circulă, confidențial. În cazul în care satisface gustul celor ce o parcurg. În caz contrar, se elimină de la sine. A crea gusturi, prin decret, nu e posibil. Dragoste cu sila nu se poate. Și nici nu-i cu putință a reprima dragostea. Criticul poate trezi și stimula gustul existent în stare genuină, el poate orienta, educa, după cum îl poate și perverti ; să stingă un anume gust, să insufle un altul, pentru care nu mai există organ, sau nu există încă, nu-i stă nimănui în puteri. În sfera gusturilor, a sensibilității, acționează natura. Spunîndu-și, ea, în felul propriu, cuvîntul în controversata problemă a producerii și receptării poeziei moderne, natura *(id est :* instinctul artistic al criticilor și al cititorilor) a reținut din tot ce au scris moderniștii exact ceea ce reține, constant, din scrisul poeților de orice orientare. Ceea ce e poezie adevărată. Adevărata poezie, ori de ce factură ar fi, „se potrivește" întotdeauna climatului spiritual din orice parte a lumii. Dacă „nu se potrivește" nu-i poezie adevărată.

Ce e autentic liric, și ce nu este, în producțiunile primilor moderniști români ? Spre a răspunde adecvat, trebuie, firește, stabilit mai întîi, în cazul fiecărui autor, prin ce este opera sa — modernă.

Despre Macedonski s-a afirmat că n-ar fi un poet modern. Parnasian, după Lovinescu, B. Fundoianu și

N. Davidescu, el s-ar găsi, potrivit judecății acestuia din urmă, „la antipodul poeziei simboliste“ [3]. Modelul său „niciodată ajuns“, ar fi fost Hérédia, susține Fundoianu, în a cărui viziune, Al. Macedonski — simplu imitator al lui Mallarmé (? !) și Baudelaire, ca, de altfel, și al lui François Coppée și al unor conaționali precum Depărățeanu și Bolliac — „deși contemporan și mai tînăr decît Eminescu, e încă un întîrziat într-o epocă defunctă. Cronologicește (...) vine după Eminescu ; în istoria literară vine înainte.“ Prin autorul *Nopților* s-ar fi „prelungit printre noi, încă un secol“, Grigore Alexandrescu. [4] În asemenea aserțiuni există, incontestabil, un dram de adevăr. Dar numai un dram. Prin aproape tot (dar nu prin tot !) ce a scris înainte de *Excelsior*, și chiar prin unele piese sau versuri din această culegere, Macedonski e, într-adevăr, contemporanul lui Heliade, Alexandrescu, Bolliac, Bolintineanu, Baronzi, C. A. Rosetti, C. D. Aricescu, Crețeanu, Depărățeanu : un contemporan ce nu suportă comparația, valoric, decît cu ultimii patru sau cinci ; cu ceilalți, doar atunci cînd respectivii se află sub propriile niveluri de realizare. De la început, însă, el este, într-un anume fel, și, desigur, doar prin unele dintre proprietățile scrisului, „modern“. Modernitatea fiind întotdeauna o caracteristică relativă, apar situații în care pot redeveni moderne, în raport cu anumite structuri clasicizate, stiluri anterioare altora, căzute în desuetudine. A scrie în plin eminescianism ca Bolintineanu sau Baronzi era a scrie *altfel ;* și, întrucît modurile preeminesciene erau compromise, a reabilita și reactualiza un anume tip de poezie, în opoziție cu cel consacrat sau pe cale de consacrare însemna înnoire și, *eo ipso*, în cazul concret, o relativă modernizare. Prin Macedonski resuscită, sub dominație junimistă, spiritul poeziei muntene, eminamente inovator (cum a observat Ibrăileanu), permanent orientat spre Occidentul latin, spre Franța, receptiv, stăpînit de elanul prefacerilor și experimentărilor. Încă din *Prima verba*, versul macedonskian posedă o vivacitate ce exclude prin definiție lirismul de tip patriarhal, făcut din reverie, contemplație, duioșie, nostalgii, suavități ; climatul său e unul de intelectualitate și voluntarism. Deliricizat prin abstracții,

maculat de prozaism, el răspîndește, oricum, un aer viril, și, dacă articulată adesea defectuos, încărcată de neologisme stridente, de barbarisme, țipător colorată prin forme lexicale regionale *(verice, vericare, ușure, d-acolo, acilea* etc.) fraza are fluturări de bîlci și emite sonorități de tinichele, de zurgălăi și de ciocan izbit pe nicovală, ea este, în tot cazul, dinamică, alertă, nervoasă ; imperfecțiunile de tot felul — de la inadvertențe prozodice la dezacorduri gramaticale — provoacă impresia de spontaneitate, de neelaborat, de maratonism stilistic, anticipînd astfel, s-ar putea zice (nu, desigur, fără puțină maliție)... poetica futuristă. Prin vigoare, prin zvîcnetul de energie preluat de la muntenii premergători, tînărul Macedonski anunță, serios vorbind, un anume filon al poeziei argheziene, ca și poemele romantico-parnasiene ale lui Ion Barbu. Cît privește neologismele din versurile macedonskiene de tinerețe, cele mai multe sînt de speța acelora pe care Caragiale avea să le eternizeze comic (*sanctă, finit, popol, anima, potinte, atotputinte, ardinte, angel, fee, prodigat, vilă* („inimă vilă"), *audacie* ș.a.) ; unele, însă, s-au încetățenit în limbă, chiar dacă nu neapărat în poezie (*virginal, debil, culpă, suvenire, infam, calomnie, amant, enigmă* ș.c.l.), contribuind, substanțial, împreună cu cele pe care poetul avea să le introducă ulterior, la neologizarea limbajului literar.

Prin asemenea constituenți, producția juvenilă a lui Macedonski prefigurează, desigur, anumite caractere ale lirismului autohton de orientare modernistă doar în virtutea faptului că acestea există embrionar cam în toată poezia preeminesciană. Începînd însă cu volumul *Poezii* (1882), opera lui Macedonski conține, alături de așa-zicînd premodernisme comune poeziei românești, îndeosebi muntene, de dinaintea miracolului eminescian, elemente de poezie „nouă" pe plan nu numai național, dar și european. Ele sînt unanim cunoscute, le semnalează și manualele școlare : versul liber *(Hinov)* și armonia imitativă *(Înmormîntarea și toate sunetele clopotului, Lupta și toate sunetele ei).* Macedonski nu este, evident, inventatorul lor. Dacă al său *Hinov* a fost scris în 1879, deci înainte de publicarea versurilor libere ale lui Rimbaud, de apariția *Tînguiri*-lor lui Jules Laforgue și *Pa-*

latelor nomade ale lui Gustave Kahn, în alte literaturi (engleză, germană) versul liber exista, cel puțin ca vers plurimetric, de mult : de la Shakespeare, din epoca Sturm und Drang. Armonie imitativă se găsește în poezia română cultă, nemaivorbind de cea populară, și înainte de Macedonski (Iancu Văcărescu, Heliade, Bolintineanu ș.a.), iar în poezia universală începînd din Antichitate, fapt menționat, de altfel, cu exemplificări, chiar în nota ce precede, în *Literatorul* (13 aprilie 1880), *Lupta și toate sunetele ei.* Pînă către sfîrșitul secolului trecut, procedeul apare însă doar incidental. Macedonski l-a întrebuințat cu premeditare, propunîndu-și, programatic, să realizeze prin el acea „muzică a poeziei" care, precum rezultă și din prefața la *Poezii*, unde se afirmă că „fiecare literă din alfabet reprezintă un ton muzical", a fost o preocupare constantă a sa. „Simbolismul" său „instrumentalist" de mai tîrziu *(Pe balta clară, Bătrîna stîncă, În arcane de pădure* ș.a.), stimulat, fără îndoială, de experimentul lui René Ghil, își are, astfel, antecedentul imediat într-un procedeu experimentat cu un deceniu mai devreme de către însuși Macedonski. Prin faptul că își și comentează procedeele, și, în general, demersurile creative, Al. Macedonski este primul poet român a cărui creație este permanent însoțită de meditația asupra ei însăși ; poezia lui include structural meditația asupra poeziei și, în parte, emană din ea. Esențial definitorie, această caracteristică a personalității sale îl situează, și ea, pe autorul *Excelsior*-ului nu doar în fruntea tuturor pionierilor români ai înnoirii lirice, ci și în avangarda europeană a făuritorilor conștiinței artistice moderne.

Izolate în versurile publicate pînă în 1882, notele categoric moderne dobîndesc, în creația macedonskiană, după aceea, pondere crescîndă. Suficient relevate, analizate cu unanim recunoscută competență de către cercetătorii și exegeții vieții și operei scriitorului, ai revistei pe care scriitorul a întemeiat-o [5], nu e, desigur, cazul a le examina încă o dată, minuțios. O menționare succintă, și nu neapărat a tuturor, este de ajuns. Acei dintre criticii din trecut care l-au etichetat pe Macedonski

„parnasian" au făcut-o spre a-l comprima într-o formulă, ce exclude, în înțelegerea lor, fie lirismul însuși (Lovinescu), fie, în orice caz, lirismul modern (Fundoianu), în special cel de factură simbolistă (Davidescu). Parnasian, autorul *Poemei rondelurilor* e, indiscutabil, și în această culegere și în cele anterioare, îndeosebi în *Bronzes*, dar nu-i numai parnasian. E chiar greu, dacă nu imposibil, de identificat parnasianism în stare pură în multe dintre poemele lui românești (potrivit unor estimări [6], doar *Ospățul lui Pentaur* ar fi o piesă integral parnasiană, și nici măcar ea), această modalitate poetică coexistînd cu altele, în aliaje foarte divers proporționate. Admițînd însă, împotriva evidenței, că atributele particularizante ale poeziei macedonskiene se înscriu în formula parnasiană, plasează oare o asemenea situare în afara sferei modernității această poezie ? Neexistînd un modernism absolut, unul și același în toate literaturile și în toate timpurile, parnasianismul putea fi, la o anumită dată, anacronic în cenaclurile pariziene, dar nou la București sau la Iași. Și apoi, există parnasianism și parnasianism. Parnasianismul lui Macedonski e de altă putere decît cel incidental constituit, pe fundal romantic, în cîte o strofă sau un vers de Bolintineanu, Costache Stamati, Alecsandri sau Baronzi. Aparțin oare aceluiași stil zugrăviri ca acestea :

Mii lampe de aur ardeau prin saloane,
Libanul da-n aier un dulce miros (...)

Femeile june, flori mîndre și dalbe,
Ușoare ca fluturi, ca boarea din zor,
În rochi de mătase ca spuma de albe,
Chemau sărutarea pe buzele lor.

(G. Baronzi, *Batiște Veleli)*

Era cînd farul lumii, în mare apuind,
Poleie rochia nopții cu stele de argint,
Și-n calea sa umbroasă, sub negrele-i picioare,
Așterne valuri albe, suflate de dulci boare,
Munți, plaiuri, văi rîzînde și fragede grădini,
Ce-noată în oceane de umbre și lumini.

(D. Bolintineanu, *Conrad*)

sau, mai ales, ca aceasta :

Fumuri albe se ridică în văzduhul scînteios,
Ca înaltele coloane unui templu maiestos,
Și pe ele se așează bolta cerului senină,
Unde luna își aprinde farul tainic de lumină.

(V. Alecsandri, *Miezul iernii)* ;

și tablouri de tipul celui din *Ospățul din Pentaur,* cu detalii precum următorul :

Un peșchir ca hiacintul masa toată o-nvelește
Și pe purpura-nfocată, în lădițe de santal,
Floarea tainică de lotus întristat se veștejește
Printre poame ce se urcă pe sub bolți, piramidal —

sau gravuri ca aceea din *Avatar :*

Domnea în Roma August — era sub cer de mai —
Îmi cîntă-n suflet anul, — zvoniseră dezastre,
Dar Tibrul printre dealuri curgea ca printr-un rai,
Și vii, în ochii sclavei, zării cicori albastre ?

Dacă aparțin aceluiași stil, ceea ce se poate susține, versurile lui Macedonski marchează, în tot cazul, o altă etapă, etapa cristalizării depline, etapa de rafinament a parnasianismului românesc. Finisajul lor e perfect și priveliștile ce se alcătuiesc excelează prin sobrietate subtilă, precizie grațioasă, lapidaritate, sudură, prin cromatismul discret, de teracotă, prin fermitatea fără rigidități a contururilor, prin, în general, compoziția severă cu eleganță. Chiar și reduse stilistic, la același numitor cu sceneria de tentă parnasiană din poezia românească anterioară, smalțurile macedonskiene sînt, evident, altceva — nu ceva superior, dar ceva altfel, mai occidental — decît tot ce se făurise anterior pe acest plan, feeriile eminesciene inclusiv, decît, bunăoară :

Ce cauți unde bate luna
Pe-un alb izvor tremurător ?

Ce deosebește esențial poezia parnasiană sau de tip parnasian a lui Macedonski de cea anterioară, autohtonă, e sursa livrescă, artistică, a figurației, faptul (semnalat

de Vianu) că emoția din care îi este făurită substanța „pornește mai mult de la artă decît de la natură“ [7], în genere, preferința pentru artificiu. Chinezeriile, niponeriile, celelalte orientalisme ale poetului nostru fac din el nu numai un... occidental, un contemporan în sfera morfologiei stilistice al modernilor pentru noi, chiar și după 1900, Leconte de Lisle sau Hérédia, un emul, cum s-a observat [8], al maeștrilor „simbolismului ornamental“ (Rollinat, Samain, H. de Regnier), dar chiar un precursor, într-un fel, ca toți cei ce cîntaseră și cîntau Orientul, al unui Victor Ségalen, al lui Ezra Pound. Pentru noi, românii, rondelurile sale sună și astăzi cît se poate de modern, unele amintind nu numai de Hérédia, dar chiar de Mallarmé, minus ermetismul :

Nu e de aur : e de raze.
O-ntind grifonii ce-o susțin (...)

În scînteierea-i de topaze
Coprinde-al nemuririi vin.
Nu e de aur : e de raze.
O-ntind grifonii ce-o susțin.

(Rondelul cupei de Murano)

Tot astfel, unele sonete :

Aici sunt giuvaere ce-mpart cu dărnicie
Cristalizate fost-au de mine-n focul vieței,
Și-n apa lor răsfrînt-am minunea tinereței,
Iar de-artă șlefuite sunt azi pentru vecie.

(Sonetul nestematelor)

Parnasianismul fuzionează, în poeziile macedonskiene, cu felurite alte modalități, și dintre cele anterioare școlii parnasiene și dintre acele ce i-au urmat : romantism, clasicism, naturalism, decadentism, simbolism. Toate notele distinctive ale simbolismului se găsesc și la Macedonski : muzicalitate, opțiune pentru nuanță, senzații fine, maladive, nevroze, spleenuri, prețiozitate, manierism, prerafaelitism, parfumuri, flori citadine (sau, în orice caz, de grădină : crini, roze, liliac), aurării și argintării, pietre prețioase, podoabe, „atmosferă“ (ploaie, provincie), sines-

tezii, „corespondențe“, sentimentul descărnării euforice, al volatilizării, — chiar dacă nici una dintre ele nu exprimă chintesența naturii sale sufletești. Clasicii „fragezi păstori“ se azvîrl, ca în idilele și eglogele din Antichitate, în „bucolica undă“, care, trecută prin simbolism, îi primește „molatică și înfiorată“, și, „schimbată-n femeie“, le dăruie lascivități învățate la școala lui Baudelaire :

Prelinsă pe nudele corpuri ea tremură, și purpurată
O scutură cinic, dar dulce mișcări onduloase de-almeie.

„Pe balta clară“, romantica barcă plutește „molatică“, în timp ce din cer curg „albeți neprihănite“, învăluind, în „alba dimineață“, „norii albi“, „crinii suavi“. În grădină,

Pe sub cais
Din aripi bate albul vis,

cu grație prerafaelită. În candoarea lor, inefabilii crini provoacă dereglări ale simțurilor, voluptuoase :

În crini e beția cea rară :
Sunt albi, delicați, subțiratici, —
Potirele lor au fanatici —
Argint din a soarelui pară.

Moment de și mai „rară“, mai extatică „beție“ e apariția angelic-demonică, pe un vag decor exotic, a androginicului efeb :

Verzi palmi în jur predomină,
Și el, feminin și viril,
Muiat în luciri de beril,
E-ntreg sidef și lumină.

Dar pofte în umbră-ncordate
Fluidice brațe lungesc,
Și marii săi ochi se lărgesc,
Și-n ei ard flăcări ciudate...

Ce-nstrăinează asemenea priveliști de simbolismul autentic, pur, care, la drept vorbind, nu prea există ca fapt de creație, fiind mai mult un postulat, o construcție

teoretică, e luciul de porțelan, decorativismul. În măsura în care, prin Moréas, Régnier, Samain și alții, simbolismul devine „ornamental" și „academic", el își alienează natura proprie, se parnasianizează.

O componentă a simbolismului, în unele dintre versurile citate, e nota decadentă : amestecul de idilism și senzualitate disimulată, gingășie și perversitate, ingenuitate serafică și demonism travestit. Cînd această notă devine, ea, elementul structurant, poemele sînt „idile brutale", nu fără atingeri cu naturalismul, secvențe de iconografie macabră și demonică, în care Albert Samain și prerafaeliții sînt încorporați în Rollinat și Jean Richepin :

Și sînurile tale macre cu al meu piept le-am frămîntat (...) ;

*

Călătorii și matrozii putrezeau pe puntea rece,
Frunți albastre, buze vineți, pumni închiși și ochi sticliți (...) ;

*

Îl văd [pe Satan] frumos și searbăd, aproape o fecioară,
Avînd o gingășie de Bacchus indian,
O frunte visătoare sub păr de-atenian
Și-n buzele-i de flacări cutremure ce-omoară.

Imn la Satan nu intră în acest grup de compuneri, fiind o poezie pur romantică. În schimb, poemelor de genul celor din care sînt extrase fragmentele de mai sus li se alătură piese ca *Parfum mascul, Brutala țepenie, Superb de forță brună,* moderne, și chiar de o îndrăzneală aproape suprarealistă prin francheța cu care exprimă obsesii carnale, vag baudelaireiene prin estetizarea senzualității, care, totuși, nu e una efeminată, maladivă, „decadentă", ci una aprig clocotitoare, elementară :

Din nou e-n aer roz și-albastru, și geaba vrei să fugi, copilă :
O priapee convulsivă frămîntă-a pomilor idilă,
Cutremurări fecundătoare se surpă pe virginități (...)

În visul tău de-azi-noapte, superb de forță brună,
Sunt eu care prin cuget nălucă am intrat,
Cu gladiul vigoarei sunt eu ce-am fulgerat
O roșie splendoare pe corpul nins de lună (...).

Estetizată, în opera lui Macedonski (în toată opera : lirică, epică, dramatică), nu-i doar senzualitatea. Toate materialele inspirației, ca și emoțiile, suferă, cînd poetul nu rămîne simplu versificator, prelucrări care, scoțîndu-le din climatul empiric, le instalează în teritoriul artei. Procedarea nu e specifică poeticii moderniste. Este inerentă oricărei operații artistice. Creația implică stilizarea prin definiție. Inspirația oricărui poet „din orișice durere își face o podoabă". Ce deosebește, din acest punct de vedere, poetica modernă de cea veche e faptul că ea nu ocolește materialele nepoetice, ba le preferă tocmai pe acestea. „Decadenții" s-au specializat în estetizarea morbidului și macabrului, iar Macedonski li se asociază, cu scrieri ca — între altele — *Vaporul morței*, ce încadrează imaginea cadavrelor în putrefacție, acoperite de mucegaiuri negre-verzi, într-un spectacol de o grandoare terifiantă :

> Repezi fulgere prin noapte albăstreau de răutate,
> Spintecînd în larg văzduhul sub tăiușul lor de foc,
> Și-n zigzaguri ce iau văzul prin colori amestecate
> Se stingeau șuierătoare într-al valurilor joc.

Germeni ai „poeziei viitorului", nu numai românești, se găsesc la Macedonski, și în o seamă de pagini (nu doar în versuri) ce nu sînt declarat moderniste, nici prin tematică sau figurație, nici prin tehnică. Însuși modul atitudinal al poetului, dacă nu structura lui psihică, e a unui (pre) modern, indiferent în ce manieră se revelă ca atare : novatoare sau tradițională. Sfîșiat de contradicții interioare, Macedonski e un romantic, prin aceasta. El depășește însă romantismul, preluînd, cum s-a remarcat [9], poetici ale secolului nostru, prin etalarea caracterului fictiv al viziunilor construite, prin explicita prezentare a roadelor „inspirării" ca produse ale autoiluzionării lucide, ca „minciună", prin, implicit, autoironia crudă, tragică în esență, cu care își demistifică, demitizează și, uneori, depoetizează propriile mitologizări și, în genere, demersurile poetice. Personajul *Nopții de decembrie*, poet „trăznit de soartă" este emir doar în imaginație. În realitate, el zace într-o „cameră moartă", „cu nici o scînteie în ochiu-adormit, în timp ce, afară, „în-

tisa cîmpie" geme „sub viscolu-albastru", iar „inspirarea" îi este adusă de o flacără iluzorie :

Și luna e rece în el și pe cer.

Dar scrumul sub vatră, deodată, clipește...
Pe flăcări aleargă albastre năluci...

Sub imperiul halucinației chiar, poetul, în ipostază de emir, nu intră în cetatea visului său decît tot numai iluzoriu, căci „Meka cerească" „Meka cea mare" e o fantasmă doar, o mască a morții. Dublă automistificare, așadar, și, implicit, dublă demistificare. Emirul, fascinat de priveliștea Mekăi ideale, moare „sub jarul pustiei" ; poetul, în odaia lui înghețată, e, dimpotrivă, smuls din visare de frigul care „se face un brici de oțel". Apologie a actului poetic, *Noaptea de decembrie* își conține și propria negație. Investindu-și eul arhetipal cu atribute princiare, poetul și-l autopersiflează implicit pe cel empiric și, în același timp, persiflează cu amărăciune „inspirarea", creația. Prin creație, rezultă din *Noaptea de decembrie*, ne amăgim doar că evadăm din real ; realul ne strînge, chiar și în durata actului de creație, în cercul lui de fier, fără a ne lăsa nici o putință de scăpare efectivă din el ; ne determină și modelează pînă și vedeniile, halucinațiile. Glorificînd creația (nu discursiv, ci prin construire de viziuni), Macedonski e cel dintîi creator român de poezie a actului poetic, de poezie autospectaculară, primul autor de poeme în care semnificanții își sînt proprii lor semnificați, și, totodată, primul care înfățișează actul poetic drept autoiluzionare voită, modalitate artificială de procurare a unei încîntări efemere, un fel de narcoză sau hipnoză. Fără a fi scris antipoezie propriu-zisă, și, cu atît mai puțin, poezie apoetică, prin etalarea prozaicului, a insignifiantului, autorul *Nopților* este introducătorul, la noi, al poeticii depoetizante, sau poetizante prin depoetizare, precursorul, pe această linie, al lui Bacovia, Adrian Maniu, Arghezi. „Inspirarea", în *Avînt*, „îl schimbă-n semizeu", pe poet, în „nou Moise", însă numai fictiv, căci, „vai ! el care merge de-a drept la nemurire, / Adesea n-are-n viață nici pîine, nici noroc". Reședința legală a poetului, în eternitate, este

empireul, dar deocamdată : „În mansarda lui mereu / Sărăcia e stăpînă (...) // Se și crede-n Eliseu, / Dar el stă de-o săptămînă / În mansarda lui mereu“ *(Sonetul înălțimilor)*. Contrastul între condiția ideală (sau iluzorie doar) a poetului (și a omului în general) și condiția lui reală este un laitmotiv în opera macedonskiană.

Prin structura sonoră a poemelor, Macedonski, cînd nu rămîne romantic, este, în aceeași măsură, uneori, parnasian și simbolist, chiar postsimbolist. Sonetul a fost dus la perfecțiune de către parnasieni, însă Mallarmé l-a preluat, spre a face din el un instrument al inefabilului muzical. Rondelul e structural o specie muzicală și fixitatea prozodică nu-i limitează deloc posibilitățile de a exprima vagul, nedefinitul, de a opera cu sugestii. Creator, prin cultivarea acestor două forme fixe, de noi valori melice, Al. Macedonski și-a muzicalizat vorbirea lirică, în spiritul (dacă nu în litera) poeticii verlaineiene, și prin alte mijloace, indiferent de factura compozițională a poeziilor. Procedeele frecvente sînt cele unanim știute, învățate în școală, unele menționate, de altfel, într-un paragraf anterior : armonie imitativă, onomatopei, aliterații, rime interioare, monorime, repetiții, laitmotive, refrene. În calitatea lor de „reguli“, de forme preexistente, constrîngătoare, acestea parnasianizează versurile (nu mai mult decît pe ale lui Mallarmé și Valéry) ; prin funcția muzicală, însă, pe care o îndeplinesc, le fluidizează, le fac „vagi“, „solubile“. Nu numai „spre bătrînețe“, cum scrie Călinescu (specificînd, în paranteză, că „unele din aceste versuri sînt, totuși, mai vechi“), ci chiar din *Excelsior* (și din *Bronzes)*, Macedonski „vede lumea descărnată, redusă la esențe și sunete“ [10]. În cîteva poeme doar, din aceste volume, adevărat ; însă și mai tîrziu, poetul va obține efecte muzicale de același tip numai intermitent.

Mai vîrstnice decît secolul XX sau de o seamă cu el, piese ca *Perihelie, Rondelul de aur, Rondelul marilor roze, Rondelul beat de roze, Epoca de aur, Moartea este o minciună,* strofe din *Noaptea de mai, Noaptea de decembrie, Lewki* (ambele versiuni : română și franceză) anticipează nu numai apolinismul muzical-euforic al celor mai bune versuri de Ion Pillat, dar și armoniile și

extazele lui Valéry, Jiménez, Jorge Guillén, adică „poezia pură“ :

Clar de-azur și soare de-aur este inima mea toată.

*

Căldură de aur topit,
Și pulbere de-aur pe grîne,
Ciobani și oi de-aur la stîne,
Și-aur pe flori risipit.

*

Bagdadul ! cer galben și roz ce palpită,
Rai de-aripi de vise, și rai de grădini,
Argint de izvoare, și zare-aurită —
Bagdadul, poiana de roze și crini —
Djamii — minarete — și cer ce palpită.

*

Mon âme est un rayon et mon coeur un théorbe !
Le rythme des couleurs, un poème divin !
Et je bois la beauté grisante comme un vin
De l'exquise harmonie au zénith de son orbe.

*

Veniți : privighetoarea cîntă și liliacul e-nflorit.

Cu asemenea texte în față, e mai mult decît evident că Macedonski este un poet modern, tot atît de modern ca Rubén Darío sau d'Annunzio. Nu un poet modernist, totuși. Doar premodernist. Un poet care a presimțit cam toate marile orientări lirice din secolul al douăzecilea, însă numai le-a presimțit. Chiar și simbolismul său este mai mult de suprafață. Ce îl separă net de autenticul simbolism e modul mult prea explicit al vorbirii. Macedonski, nu numai că, de regulă, numește cît se poate de exact obiectul discursului liric, recurgînd rar la sugestii, și, cînd o face, nu trimite cîtuși de puțin la vreun *audelà ;* nu numai că utilizează și simboluri clasice (stînca, faunul, Moise), dar își mai și adnotează versurile, dezvăluind prozastic sensurile lor, explicîndu-și procedeele. Nici o fărîmă de obscuritate, în consecință, pe tărîmurile universului său poetic, și chiar nimic cețos, tenebros, nordic. Nimic „romantic“ în înțelesul dat acestui determinativ de aceia care văd, în romantism, expresia spiritului germanic, septentrional, antiteza celui sudic, grec,

„clasic". În pofida tuturor contradicțiilor de care e sfîșiat, sufletul macedonskian e limpede, apolinic, și oricît ar năzui la dezmărginire, la „dezgrănițare", extazele sale rămîn întotdeauna foarte pămîntești și se comunică, obișnuit, la modul sudic, elin. Scriitorul s-a și declarat „clasic", de altfel, și a proslăvit clasicismul, în mai multe rînduri [11]. Poezie de înfiorare metafizică nu există la Macedonski deloc, sensibilitatea lui fiind eminamente păgînă, fără antene spre transcendent. Satanismul său e un mod al adorării organicului. Satan este, pentru poetul nostru, „zîmbet, rază și culoare", elan vital : „proteu (...) ascuns în toate", putere germinativă („Arhanghel de-aur și de foc / Ce-nsămînțezi Dumnezeirea"), și a „arde în iadul său" nu înseamnă altceva decît a trăi. Poetul *Nopții de mai* e un artist pentru care lumea fenomenală există și care acceptă viața, găsind-o „dulce (...) chiar cînd e grozavă". Dorul său de ducă nu emană din nevoia de a „fugi" („Fuir Là-bas, fuir...), nu e reversul blazării („La chair est triste, helas ! et j'ai lui tous les livres") ; autorul *Rondelului plecării* „se călătorește" pentru că

Sunt furat ca de ispite
S-o voiesc, să n-o voiesc,
Spre ținuturi negîndite.

Îndemnurile sale la voiaj sînt, în consecință, patetice, exuberante :

Întindeți pînzele, băieți...
Un vînt subțire se ridică,
Albastra mare se despică,
Pe cer alunecă nori creți,
Întindeți pînzele, băieți...

Departe de a opera mallarméene derealizări, de a suprima, în creație, universul real, Macedonski îi proclamă tocmai incoruptibilitatea :

Dar dintre flori și dintre stele nimica nu va fi clintit.

Natura, în înțelegerea lui, nu e, ca în viziunea lui Baudelaire, banalul ce trebuie negat prin artă, ci o sursă a esteticului artistic, materia primă a artei, și, înainte

de toate, spațiul tinereții fără bătrînețe, al eternei autogenerări și, implicit, al regenerării ființei :

> Vestalelor, dacă-ntre oameni sînt numai jalnice nevroze,
> E cerul încă plin de stele și cîmpul încă plin de roze,
> Și pînă astăzi din natură nimica n-a îmbătrînit.

Numindu-l pe Macedonski „poet al civilizației", Tudor Vianu relevă o calitate esențială a operei sale, care n-o exclude, însă, pe aceea de poet (și) al naturii. Cîntînd cu aceeași putere fascinatorie insula Lewki și cupa de Murano, precursorul modernismului românesc s-a realizat ca un artist în a cărui reprezentare civilizația și natura nu sînt situate antinomic, ci complementar. Creația lui nu neantizează existentul, sensibilul ; îl transfigurează doar, prin selecție, prin stilizare. După Ortega y Gaset, stilizarea „dezumanizează". Dacă a restructura, a sintetiza în conformitate cu legile artei este „deshumanisacion", creația de orice tip implică „dezumanizarea". Firește, în grade diferite. Macedonski nu „dezumanizează", în acest înțeles, mai mult decît Eminescu ; o face doar altfel. Prin acest „altfel" „poezia pură" macedonskiană, fără a întrece în puritate pe cea din, să zicem, *Somnoroase păsărele* sau *Peste vîrfuri* e, desigur, mai în consonanță cu lirismul secolului al XX-lea decît ea, însă nu mai lirică, în absolut.

A stabili, printr-un consens unanim, dacă tot ce e modern în opera lui Macedonski e și poetic nu-i posibil în momentul de față. Abstracție făcînd de varietatea gusturilor personale, prin a căror funcționare o aceeași operă este situată subiectiv la foarte diferite niveluri ale scării valorice, modul însuși de înțelegere a poeticului diferă, de la o conștiință la alta. Conceptual chiar, poeticul nu e definit de către toată lumea pe baza acelorași proprietăți ale operelor poetice și faptul are consecințe practice care, cel puțin momentan, fac, în destule cazuri, imposibilă formularea unor judecăți de fixare axiologică unanim acceptabile. Pentru o seamă de critici, „poetic" e sinonim cu „bine făcut". Pentru alții : „poetic" = „liric". Compunerile macedonskiene de tip instrumentalist, simbolist, decadent etc. fiind, în genere, făcute bine, ele sînt implicit, în primul înțeles, poetice. Mai poetice, poate,

decît cele romantice, decît, de pildă, *Stepa*, care, avînd vibrație, adică lirism, spre deosebire de *Vaporul morții*, bunăoară, nu are, sub un aspect sau altul, rafinamentul propriu stilului *fin de siècle*. Conștiința estetică a omologat, totuși, pînă în clipa de față, în planul valorilor perene, poeziile de tip *Stepa* și nu cele de tip *Vaporul morții*, estimate doar ca experiențe, curiozități. Poet mare, Macedonski este, pentru zdrobitoarea majoritate a exegeților săi de pînă acum, îndeosebi prin dominanta romantică a personalității sale sau, în orice caz, nu prin experimentările lui în spirit (pre) modernist, considerate în ele însele. Acestea au fost, în epocă, ironizate și poetul însuși le-a renegat, într-un fel, dezavuînd versul liber (admițîndu-l, totuși, și chiar recomandîndu-l, dacă e „simfonic") și condiționîndu-și adeziunea la formulele moderne de incadrabilitatea acestora în frumosul etern, prin care, în înțelegerea lui de după 1892, se realizează permanent, în diverse moduri, marele clasicism. [12]

Fost-au avangardismele macedonskiene fapte de simplu mimetism ? Și în această privință, realitatea se dovedește suficient de complexă, spre a nu putea fi rezumată prin afirmații tranșante. Macedonski a imitat, indiscutabil, însă nu dintr-un deficit de personalitate. Nu dintr-o insuficiență a puterii de creație, ci tocmai sub impulsul unei creativități tumultuoase. Promotorul mișcării moderniste românești a fost o natură... călinesciană. Și heliadescă, și hasdeică, dar „călinesciană" îndeosebi. Stăpînit, asemenea lui Călinescu, mai tîrziu, de elanul faptei, Macedonski a fost, la timpul său, ca și Eminescu, de altfel, însă la un alt mod : impetuos, „călinescian" (sau, dacă preferăm, ...„d'annunzian") — „scriitorul total" : poet, prozator, dramaturg, critic, ziarist. Și „director de conștiințe" pe deasupra. A întemeiat revistă și cenaclu, a scos, de tînăr, periodice cu caracter politic, a ajuns șef de școală. Nefiindu-i suficientă activitatea literară și publicistică, s-a avîntat pe tărîmul științelor, al celor oculte inclusiv, și al tehnicii ; a formulat teorii, menite, în intenție, să revoluționeze fizica, astromonia, a „inventat" aparate : de producere a luminii în vid, de ...stins coșurile. Un asemenea spirit, permanent devorat de neliniștea căutării, nu s-a lansat, evident, în experiențe poetice

singularizante din simplu veleitarism și dintr-un banal spirit de imitație. A făcut-o prin predestinare. Scriind în toate genurile, era normal să vrea să scrie în toate felurile, să încerce toate uneltele, vechi și noi, să verifice posibilitățile tuturor stilurilor și să se autoverifice prin experimentarea tuturor. Doar astfel putea fi el însuși. Numai pe o asemenea cale se putea autoconstrui. Firește, nu toate produsele neastîmpărului poetizant îl exprimă în aceeași măsură. Unele învederează doar iscusință, în altele iradiază flăcări pornite din cele mai aprige combustii sufletești. Poezie mare este, în consecință, în acele poeme care nu suscită interes și admirație doar prin „modernismul" lor, ci prin vibrația de umanitate, comunicată cu indiferent ce mijloace. Dacă prin versurile instrumentaliste, prin „idilele brutale", prin pictura macabră, prin senzualitatea și satanismele de decadență este deschizător de drum în literatura română, prin marile tensiuni și elevații sufletești din *Stepa, Lewki, Noaptea de mai, Noaptea de decembrie, Perihelie,* prin o seamă de rondeluri, Macedonski e un poet de talie mondială. Un poet de talie mondială, nu mai puțin modern decît este în *Guzla, Vaporul morței, În atelier, Parfum mascul* și alte bucăți analoage, de interes mai mult (sau numai) istorico-literar decît estetic. Iar nota de estesis autohton ce individualizează creația macedonskiană în contexul liricii universale se găsește, neîndoielnic, tot în poemele substanțiale, discret moderne, în feeria cu feți-frumoși din *Noaptea de mai,* în idilicul bucolic și solar din *Rondelul de aur,* în ataraxica ridicare „peste dezastru, peste blestem și ură" din *Perihelie* și alte bucăți, în reveria dinamică, tragismul stăpînit din *Noaptea de decembrie.*

*

Cît sînt de moderni discipolii și comparșii lui Macedonski, și cum ? Carol Scrob, una din primele „speranțe" ale *Literatorului,* deloc și în nici un fel, evident ; nu pentru că nu e poet, decît, cel mult, virtual, și nici măcar versificator, întotdeauna (o spune Macedonski însuși, chiar în articolul de lansare) ; pentru a fi modern, nu e obligator să fie și poet cineva, și nici să versifice barem corect. Nu fiindcă nu are talent, nu e modern Carol

Scrob, ci pentru că lucrează, chiar și în versurile lizibile, cu unelte ruginite :

Ședeam privind în ochii-ți. Era frumos, răcoare.
Pe ceruri erau stele și-n pieptul meu un soare,
Un soare de iubire cum n-a mai existat (...)

Th. M. Stoenescu, versificator conștiincios, ne întoarce la Văcărești :

A ! Dacă graiul ar avea
Cuvinte-atîta de sublime
Prin care-amoru-mi ar putea
Nenorocirea să-și exprime,
Ce ochi-n [sic !] față m-ar privi (...) ! !

nu fără a ne servi și „senzații moderne", pe de altă parte („Omorîți de oboseală, / Benchetăm pe corpul nostru"...), ba avertizîndu-ne chiar asupra unei estetici a urîtului : ... „Căci nimeni nu se-oprește prin aste locuri mute / Să scoată frumusețea din chiar urîtul lor".

La Constant Cantilli, unul dintre întemeietorii ciclismului național, nume de mai durabil răsunet în istoria sportului decît a literaturii, dăm de „roze", de o „mare-ntinsă", pe care evoluează un „vîslaș", de „superbe ametiste", de „orgă", de „o magică nălucă". Visul său e „molatic", fiind stîrnit de o „nuditate gracilă". Gîndirea acestui „modernist" nu e însă deloc analogică, ci abstractă, instrumentul ei fiind alegoria : marea despicată de vîslaș e sufletul „poetului", care, în altă ipostază, este „pustie" sudică, aflată sub „domnia nisipurilor sterpi".

În versurile lui Duiliu Zamfirescu (nu în cele din *Literatorul*), o lectură subtilă a descoperit „atoli simboliști" [13]. Nu e prea mult spus ? Apar, ce-i drept, în vreo două-trei rînduri, la acest denunțător al „pestilenței simboliste" [14], efulgurații de poezie cvasiangheliană și cvasiminulesciană :

Cu clipătul apei ce moare
Oceanul sărută nisipul
Și urmele tale ușoare
Gelos le acoperă chipul

(Pe mare)

Eu vin din lumea obosită
A celora ce pururi speră [...]
Din lumea celor ce se-ncîntă
De-un basm poetic sau de-o floare [...]

(Primăvara).

însă acestea sînt eclipsate de „pacea deplină a firii", „trecutele vremuri", de soarele ce „străbate (...) în vale / Prin crăngi uscate de copac", de vîntul care „se scoală (...) din poiene / Voios și cald ca un voinic", de „luminoasa primăvară", spre care „prinde iarba să-umezească", de toate clișeele și inerțiile plastice și sonore ale vechii poezii, îmbătrînite. Dacă „ești naltă și subțire ca un crin" e un vers de rezonanță simbolistă, asemenea „atoli" se găsesc oriunde ; chiar și la Vlahuță [15] :

Pe catafalc întinsă, de flori împresurată,
Stă albă și frumoasă. La cap îi ard făclii.
În jurul ei s-adună mulțimea-nfiorată,
Ce-n plîns fără de lacrimi durerea și-o arată,
Căci gurile sunt mute și mințile-s pustii.

(Iulia Hașdeu).

chiar și în poezia populară :

Bate vîntul, bate vîntul,
Bate vîntul, mișcă crîngul,
Pe mine mă bate gîndul
Să las crîngul
Să iau cîmpul.
Bate vîntul, bate vîntul,
Bate vîntul, arde cîmpul (...)

(Lucian Blaga, *Antologie de poezie populară.*)

Nu-i mai puțin adevărat că, o dată, cel puțin (*Nebuna din Herăști*), Duiliu Zamfirescu, eminescianizînd, îi anunță pe Traian Demetrescu, Petică și Bacovia :

...Și rătăceau pe clape și mînele și gîndul.
Clavirul părea suflet că are-adeseori,
Căci notele sonore, ce-n valuri de-armonie
Spuneau nopții tăcută o lungă poezie,
Urmau un vals frenetic, prelung, plin de fiori.

Semnele modernității, în poezia rigid-academicului autor de *Imnuri păgîne*, clasicizant, la maturitate, chiar cînd e romantic, sînt, fără îndoială, doar accidente. Ca parnasian chiar, Duiliu Zamfirescu e aproape tot atît de puțin modern precum Baronzi. Parnasianismul său glacial, spre distincție de cel macedonskian, sculptat în lavă, nu e o punte spre „poezia nouă"; mai curînd, un perete despărțitor. Macedonski modernizează, se poate zice, tablourile din alte spații și timpuri prin faptul de a le actualiza, de a le insufla vibrație, patos. Duiliu Zamfirescu reconstituie doar, arheologic, cum va proceda, un deceniu și ceva mai tîrziu, Ion Pillat. Prin forța talentului macedonskian, „ospățul lui Pentaur" devine spectacol. În *Alte orizonturi*, în *Imnuri păgîne*, avem doar, fie decoruri, în cazurile cele mai fericite :

Păuni stelați podoabele-și resfiră
Pe-un capitel de frunze și acante ;
Un grup voios de fauni și bacante
Ironici stau și de păuni se miră,

fie simple invocații și relatări aride, aglutinări de nume romane și grecești :

Umbra-Sabelii și Quirium, Tațiu, Numa Pompiliu ;
Zeii, pontificii, frații Arvali, Lupercii și Salii ;
Piatra și lancea, și focul din vatra vestei fecioare (...)

Cleobule, Cleobule, fericit ai fost de mic,
Și la mare fericirea urmăritu-te-a cu sila,
Ca să ai pe Platon dascăl, Aristotele amic
Și amică pe Mnesilla.

Trubadur de salon, aed chiar, Anacreon valah cu papion și monoclu, Cincinat Pavelescu a fost un spirit funciar clasic, un modern de modă veche, oricît ar fi iubit „corbii" („O, corbi siniștri, vă iubesc !"), oricît ar fi umblat pe simbolista „mare" cu „barca", „sub roșul ce amurgul (...) strecoară" sau, dimpotrivă, ar fi traversat „deșertul galben" al spațiilor arabe, oricîți „fiori", oricîte „senzitive" și „nevroze" ar fi experimentat, oricît ar fi contemplat „castele solitare" sau ar fi etalat, în timpul colaborării la *Literatorul*, satanisme și macabri-

tăți. Cele mai „simboliste“ dintre versurile sale abia dacă ating gradul de modernitate formală din *Noaptea de mai :*

Dar soarele ce moare, încă
Mai rîde-n pomii înfrunziți,
Și-n seara clară și adîncă
Mai cîntă rîul : auziți !

sau din foarte exterior „bacovianul“ *Cîntec* macedonskian al *ploii* :

E noapte de toamnă și plouă !
Ce trist e cînd plouă în noapte,
În plînsetul ploaiei nu-s șoapte
De flori sărutate de rouă,
Sunt lacrimi ascunse și mute
Ce nasc și ce mor neștiute.

Cincinat Pavelescu e cam tot atît de simbolist ca Topîrceanu.

Primele autentice mijiri de simbolism autohton se găsesc la Traian Demetrescu, poet atras de „amurg“, de „melancolii de seară“, sensibil la „simfonia“ toamnei, contemplator al „corbilor“ („... ah, corbii poetului Tradem !“), fascinat de sunetele de „clavir“, producător de „sensitive“. Tonalitatea minor eminesciană, congenitală acestui tipic „proletar cult“, ros de ftizie, generează spontan un aer maladiv *fin de siècle*, o langoare vag artificioasă, de îndată ce o cît de ușoară inflexie o scoate din tiparul melodic consacrat, și de îndată ce se realizează în vreun element de figurație modern sau doar expus într-o manieră apropiată unei modalități oarecare a artei din ultimele decenii ale secolului trecut. Simpla repetare a unui vers, și înăuntrul versului a unui anume cuvînt, e de ajuns pentru ca într-o poezie nici măcar de factură eminesciană (*Simfonie de toamnă*), amintind mai degrabă de Coșbuc, sub aspect prozodic, să fie introdusă o stare muzicală ce tinde, parcă, să deconcretizeze reprezentările, să derealizeze tabloul pe măsură ce se întocmește :

Ninge ! Ninge !... Alb e satul...
Ninge !...

Ca un cîntec de iubire
Soarele în nori se stinge...
Ninge ! Ninge !... Alb e satul...
Ninge !...

Acesta, desigur, nu e încă simbolism, însă albul ninsorii și, într-o altă strofă, „urîtul", anunță decorurile și atmosfera simboliste. Muguri ai viitorului simbolism românesc apar, abia perceptibili, și pe suprafețe lirice de înfățișare perfect tradițională, instalați fie în vreun component al cadrului pictural :

În drum, pe-o părăsită cruce,
Un corb stă singur și mîhnit.

sau în conotațiile unor termeni cu funcție obiectivă referențială :

În Nord, în țările ploioase,
Cu melancolice popoare...,

fie doar în constituția sonoră a vreunui vers care, lungit cu o silabă, adaugă ictusului eminescian un ecou ce îndurerează spunerea puțin altfel decît o fac accentele proprii ritmurilor celui numit de către Tradem „al poeziei Crist" :

În zarea ochilor tăi negri
Tu porți melancolii de seară [...].

Sensibilitate „decadentă", cu vagi propensiuni spre macabru (*Schelet, Dans macabru*), autorul *Sensitivelor* are unele structurale afinități cu Ștefan Petică (muzicalismul languros, în special), observabile în *Clavirul* :

Cînta încet din Weber : *Gîndirile din urmă,*
Poema unui geniu ce-apune maiestos,
Adio-al unui suflet artistic, ce se curmă
Pe-o tristă armonie cu sunet dureros !

dar mai ales cu Bacovia, care îl și numește, în cunoscutul poem. Singurătatea damnatului craiovean, punctată de urlete de cîine, plînsete de nebun („... plînge un nebun pe stradă"), comentată de suspinarea vîntului („Afară, notele de viscol / Se pierd aiurea și suspină"), de jeluirea

flașnetei („Iar de departe — abia s-aude / Un miserere de flașnetă"), va fi și-a autorului *Lacustrei*. Bacovienii corbi sînt, mărturisit, urmașii celor introduși de Tradem :

Pe plopii nînși
Coboară corbii-n pîlc de doliu,
Cernesc al ierbii alb linţoliu
Și, triști, de foame par învinși...

iar „verdele crud", „vis de-albastru și de-azur" al bacovienelor *Note de primăvară* e anticipat de *Idila* confratelui stins la treizeci de ani :

Se bucură pomii de floare...
E cald și senin...
Și berzele vin...
Și prispa e plină de soare...

Nota definitorie a producției unora dintre colaboratorii fideli ai primelor periodice moderniste, notă în virtutea căreia respectivii au fost considerați, și chiar sînt, în esență, „parnasieni" sau, în orice caz, simboliști de nuanță parnasiană, este factura artizanală și livrescă. E un fapt notoriu că la *Literatorul* se acorda primordială atenție chestiunilor de versificație și tehnicii literare în general, deviza revistei fiind : „Control de stil, libertate de idei". Macedonski, urmînd exemplul heliadesc, a scris, în 1880, un *Curs de analiză critică*, tehnicist, iar rubrica *Arta versurilor*, întreținută de el și de Bonifaciu Florescu, include un alt veritabil „curs" : de poetică. Aspecte de „gramatică a poeziei" sînt abordate de către promotorul lirismului românesc modern, cu prioritate, și în recenzii, articole de lansare, prefețe. Atît de intensele, chiar obsesivele preocupări pentru meșteșugul poetic, în special pentru prozodie, într-o publicație și un mediu literar ce se declarau simboliste, apropie *Literatorul*, și întreaga ambianță modernistă românească de la sfîrșitul secolului trecut, mai curînd de cercurile franceze parnasiene, simboliștii acționînd tocmai în direcția inversă, a eliberării versului, a sfărîmării canoanelor. Situația poeziei românești era, însă, alta decît a surorii ei galice. Aceea ajunsese de mult la deplina ma-

turitate, atinsese cu secole înainte maxima desăvîrșire formală, în toate genurile și speciile, în timp ce poezia noastră de-abia își luase în stăpînire „gramatica" proprie, și doar prin cîțiva creatori de excepție ; ea nu numai că nu epuizase, dar nici măcar nu începuse să experimenteze posibilitățile tuturor mijloacelor tradiționale de creație și ale tuturor modalităților de structurare poetică. Chiar cu mult mai tîrziu, la treizeci și cinci de ani după apariția *Literatorului*, în 1925, Ibrăileanu avea să scrie că „Noi n-am creat nici măcar în toate genurile literare" [16].

În literatura franceză, perfecțiunea expresiei, a structurii artistice în indiferent care gen era ceva de la sine înțeles. Poeții și chiar simplii versificatori aveau disciplina lirei în sînge. Articulau versurile impecabil, cu aceeași naturalețe cu care vorbeau și scriau corect gramatical. Chiar și zgomotoșii negatori de mai tîrziu ai artei în genere, chiar nihiliștii radicali, dadaiștii, și experimentatorii „dicteului automat", suprarealiștii, formulează artistic, sau măcar fără defecte de stil din instinct ; produc literatură chiar scriind „antiliteratură". La noi, mulți dintre cei ce semnau în reviste nu stăpîneau încă (la mai bine de un deceniu și chiar la două decenii după ce Maiorescu publicase *Poezia română la 1867*) alfabetul poetic. În această situație, înainte de a se elibera de rigorile prozodice, ei trebuiau să și le asume. Nu puteau dezmembra versul înainte de a fi învățat să-l facă. În anumite privințe, fenomenologia evoluției literare prezintă particularități analoage celor din viața socială. Există momente cînd o anumită mișcare preia puncte esențiale din programul neîndeplinit în întregime al mișcărilor precedente, negate în principiu, ba chiar și le impune ca obiective prioritare, în acțiunea practică. Simbolismul românesc și-a asumat, din necesități obiective, sarcini îndeplinite în marile literaturi, nu doar de către parnasianism, dar chiar de către romantism și clasicism. Prin Eminescu, poezia românească urcase pe culmile artei, însă, paralel se scria destulă poezie sub nivelul condiției minime a expresiei literare ; mulți dintre pretinșii poeți nu respectau (unii poate că nici nu cunoșteau [17]) regulile elementare de versificație — și prin-

tre aceștia se numărau și unii dintre acei ce semnau în *Literatorul*. Recomandîndu-l pe Carol Scrob atenției publice, Macedonski nota că „această simpatică figură de poet tînăr este plin de (...) incorectitudini de versuri“ [18]. Observația i se aplică și lui Macedonski însuși, celui de dinainte de 1880. Inadvertențe prozodice și de altă natură, inclusiv încălcări ale fundamentalelor reguli gramaticale, în special prin dezacorduri între subiect și predicat, pot fi descoperite chiar și după declanșarea campaniei pentru corectitudine și expresivitate, pînă și la unii dintre cei mai scrupuloși dintre membrii grupării, precum Mircea Demetriad ; la Iuliu Cezar Săvescu sînt frecvente. Învățarea „gramaticii poeziei“, și a gramaticii pur și simplu, era, în consecință, imperativul numărul unu pentru orice poet.

Denunțînd greșeli de limbă și versificație, neglijențe stilistice ale altora, scriitorii din gruparea *Literatorul* se culpabilizau prin aceasta, nedeclarat, și pe ei înșiși, își reprobau, pentru a le depăși, imperfecțiunile. Analizele lor tehniciste, articolele despre „arta versurilor“ pot fi, prin urmare, citite și ca teste psihologice, ca documente ale luptelor interioare, reflexe ale eforturilor de autorealizare. Și cum rivalii lor tradiționaliști se defineau ca atare prin opțiunea tematică îndeosebi, și mai puțin prin aspirația la perfecțiunea artistică, pe care uneori o realizau, fără a-și face din ea un scop în sine, programatic, era fatal ca mandatarii spiritului modern, chiar nefiind artiști mai fini decît St. O. Iosif, iar lui Coșbuc fiindu-i inferiori, să treacă în ochii tinerilor drept pontifi ai artei înseși, și nu doar ai celei moderne : demersurile lor în planul creației erau stimulate exclusiv de aspirația la arta pură, nu erau angajate în serviciul nici unei cauze exterioare creației înseși. A fi, la sfîrșitul secolului trecut, „simbolist“ nu era posibil fără a fi și „parnasian“ implicit. Imediat după 1900, sub dominația sămănătoristă, cu atît mai puțin. Steagul „artei pentru artă“ fiind abandonat de către revista *Convorbiri literare* tacit, el a fost arborat, prin forța lucrurilor, de publicațiile macedonskiene, și fluturat în numele simbolismului, pînă în 1907, cînd Mihail Dragomirescu, dezavuînd *Convorbirile* junimiste, deviate de la propria

linie, a întemeiat un nou organ al autonomismului artistic, *Convorbiri critice*. Colaborarea la acest din urmă periodic a unor „simboliști" din primele generații (Gabriel Donna, Gh. Orleanu, Cincinat Pavelescu), ca, de altminteri, și a unora dintre cei revelați după 1900 (Minulescu, Stamatiad, B. Nemțeanu, Mihail Săulescu) învederează tocmai convergența idealurilor de artă ale celor două grupări, cea modernistă și cea clasicizantă, în pofida tuturor decalajelor de ordin cronologic. Pentru Macedonski și M. Dragomirescu, pentru adepții atît ai unuia cît și ai celuilalt, publicații ca *Viața*, *Vatra*, *Povestea vorbii*, *Sămănătorul* reprezentau (optică evident eronată, însă numai parțial) nonarta și, mai presus de orice opțiune a fiecăruia pentru un anume tip de creație sau altul, în conștiințele lor acționa voința de cultivare a scrisului fără nici o altă finalitate explicită decît perfecțiunea proprie. De altfel, Macedonski și-a declarat (am mai spus-o) chiar și în anii celui mai aprig militantism prosimbolist, aderiunea la clasicism.

Posedați de năzuința către arta perfectă, unii dintre camarazii și ucenicii lui Macedonski s-au străduit, asemenea maestrului însuși, s-o realizeze pe toate căile posibile, prin indiferent ce mijloace verbale. Contemporanii lor au asistat, în consecință, mulți nu fără uluire, la introducerea în poezia românească — sau la renovarea — unor noi specii, forme și prozodii, de la cele mai vechi, ieșite pretutindeni din uz, pînă la cele mai noi și deconcertante ; la deschiderea de noi orizonturi tematice și, implicit, construirea de noi decoruri ; la poetizarea unor realități, unor experiențe vitale, unor stări de spirit, unor reverii insolite, bizare ; la rafinarea frazei poetice prin cadențări neașteptate, prin producerea unor noi surse de muzicalitate interioară, întrebuințarea unor rime imprevizibile, prin neologizare. Mircea Demetriad, experimentator prodigios de tot felul de formule și modalități, de la cele folclorice la cele mai savante, și-a demonstrat (sau doar încercat) virtuozitatea în specii ca sonetul în alexandrini, sonetul obișnuit, endecasilab, dublul sonet, ditirambul antic, „hymn"-ul, rondelul, rondoul, terțina, trioletul ; a reactualizat sisteme prozodice greco-latine și, mai ales, a combinat metri antici diferiți ; a utilizat

procedee rare, unele uitate ; și-a impus, într-un cuvînt, pentru a le depăși, toate dificultățile și servituțile. Compunerea intitulată *Ditirambi* este o oraţie bachică a cărei tonalitate adecvată rezultă din alternanța de dactili și anapești :

Evoe ! Cupele ridicați și să bem !
Sclavelor, frunțile cu cununi ne-mpletiți !
Ochi de cer, sîni tari și bronzați, buze vrem !
Voi zîmbiți,
Noi să bem !

Trohaic, ritmul *Hymn*-ului la *Afroditeea* amalgamează anapești, amfibrahi, peonul al treilea :

Templul zace doborît pe coline
Printre lespezi ce la soare schinteie,
În ritmare cîntă pasuri divine,
Afroditee.

Serbarea mării conjugă amfibrahi și iambi, producînd melodicitatea din *Poetul* lui Coșbuc :

E cerul o boltă tăiată-n safir.
Cu ochi fără pleoape, șirete
Sclipesc mii de stele, mii candele-n șir
Ca ochii albaștri de fete.

Melosul *Mării*, în schimb, generat de unirea dactililor cu amfibrahi, e „cochet", ghiduș :

Marea e cochetă, e fermecătoare,
Știe să alinte, știe să omoare !
Vrînd să-ți fure ochii, ea se învestmîntă
Cu un gaz de spume, moaruri policrome...

Monotonia e sugerată fonic prin alternanța dactil-troheu și dactil-troheu-coriamb :

Și se întinde monotonia
Ce peste creieri s-a răspîndit,
Balsamul lenei desăvîrșit
În trup aduce nevolnicia !

În *Pastel alb* apare peonul al patrulea :

Făr' de idei și făr' de scop, nehotărît,
Un gol arid, nelocuit, păstrez în mine ;
Un cer murdar, meschin urît
Ce-nchide-n nori apusul vis și-a lui lumine.

Un procedeu frecvent e repetiția. În *Hymn la Afroditeea*, numele propriu din titlu se repetă după fiecare terțină. În *Pegas*, piesă alcătuită din douăsprezece octave, primul vers este identic, în cele dintîi trei strofe, cu al șaptelea ; în strofa a patra, al șaptelea e același cu al doilea, a cincea strofă reia în final și versul întîi și pe cel de al doilea, și jocul continuă în același mod pînă la sfîrșit. *Pianistul*, dublu sonet, compus din alexandrini tetra- și tridecasilabi, repetă primul vers al întîiei strofe de două ori : în strofa a patra (versul 1) și a șaptea (versul 3) ; cu al patrulea procedează analog, și tot astfel cu aproape toate cele din strofele următoare, încît, totalizate, recurențele se înfățișează astfel : I_1, IV_1, VII_3 ; I_4, II_1, IV_2, VI_3, VII_1. II_4, III_1, IV_3, V_3, VI_1, III_4, IV_4, V_1, V_2, $VIII_3$. Construcție eminamente muzicală, dar de o muzicalitate predominant exterioară, mecanică, cu mai fluide, mai interiozitate rezonanțe, totuși, decît pura sonoritate goală a altor bucăți : a celor mai multe ! N-ar fi, poate, exagerat a declara *Pianistul* cea mai lirică (și, implicit, mai „simbolistă") poezie a lui Mircea Demetriad :

Vibrări adînci, sonore și pline de mîhnire
Sub degete nervoase pe clape-alunecau...
Se răspîndeau în juru-i în lungă hohotire
De plînsete ce-n suflet adînc îi pătrundeau.

De plînsete ce-n suflet adînc îi pătrundeau,
Accente disperate de-apusă fericire, —
Pianul, — sub amare gîndiri care-l munceau
Scotea ca bun tovarăș l-a lui nenorocire.

Cultivînd, alături de catren și terțină, strofa de șase și de opt versuri, Demetriad face uz, asemenea lui Coșbuc, de rime multiplicate, cu efecte sonore notabile. În *Pegaz*, de exemplu, unele rime se repetă de patru și de șase ori, fiind împerecheate în primele două versuri și

tot astfel în ultimele două — în primul caz ; în al doilea, versurile 1, 2, 4, 5, 7, 8, perechi, se încrucișează cu 3 și 6, care îmbrățișează 4 și 5 — și astfel avem în strofă toate cele trei principale tipuri de rime :A A B A A B A A. Dar iată și textul (prin conținut, bucata anunță *Sania fără clopoței* a lui Mihai Beniuc) :

Calul meu, ia-ți avînt și să zbori
Neoprit de furtuni și de nori
Către cer, prin senin străbătînd,
Să călcăm sub picior, rîzători,
Cu planeți ce-ntîlnim, orice sori !...
Spre Parnas îndemnat de-al meu gînd,
Calul meu, ia-ți avînt și să zbori
Neoprit de furtuni și de nori !

Cînd doar primele și ultimele două versuri rimează omofon, cele pe care le încadrează sînt îmbrățișate. Schema, prin urmare, este : A A B C C B A A. În această bucată, ca și în altele, rimele nu excelează nici prin bogăție nici prin raritate, unele sînt chiar banale, facile (*înoptat — înstelat, îmblînziți — înfrunziți, ne-au făcut — s-au născut, vrea — bea* etc.) ; există însă și cazuri de rime interesante : *harpe — șarpe, bine — androgyne, neguri — întreguri, saturnian — Ossian — eolian, unul — Simunul, antimoniu — Pandemoniu, oranisc — pisc, policrome — arome.*

Asemenea practici, considerate în sine, nu-l califică pe Mircea Demetriad, în context universal, nici măcar parnasian. În spațiul literaturii noastre chiar, ele par, în parte, vetuste. Exerciții tot atît de ingenioase de versificație se mai făcuseră, chiar înainte cu decenii. Citind unele versuri ale glorificatorului Afroditeei, putem avea sentimentul că străbatem *Curierul de ambe sexe*. Apar însă și sonuri moderne. Sintagme precum „roze caravane", „visuri blonde", „emiri fatidici", „filtruri satanice", „beția bucuriei nebune", „orchestra de senzații" consună cu limbajul „poeziei noi" de la sfîrșitul secolului trecut, nu numai românești, dar și occidentale.

Experiențe de genul celor menționate erau curente în cercul lui Macedonski și în acela al lui Mircea Demetriad ; ele îl vor atrage în chip special pe tînărul Ion Theo,

de ale cărui stihuri „mai presus de vîrsta“ sa maestrul va fi de-a dreptul uimit. Dintre mai vîrstnici, Alexandru Obedenaru e un virtuoz al rondelului și mai ales al sonetului octo- și eneasilab cu tonalități de rondel. Are și sonete răsturnate :

Cu Valens m-am pierdut prin ceață
În timp medieval, barbar,
N-am tresărit o dimineață.

Și după somnul milenar,
Florența nimfelor drapase
În amarantică mătase.

Pornind din Malta spre Feroe,
Printre flotile ucigașe,
N-avui acum simțirea lașe
Și nici nu mă-mbătai ca Noe.

Pe țărm, mai fatalist ca Foe
Lîngă distrusele orașe
Și printre turnuri uriașe
Zării zîmbind umbra lui Noe.

(Zîmbet divin)

Iuliu Cezar Săvescu a scris versuri albe în penta- și tetrametri dactilici, instrumentaliste :

Trec dorobanți cu capu-n pămînt spre cetate,
Răpăie pași în praful ce pufăie-n zare.
Dar — darabana cu rampampam sună,
Mîna pe armă ca cercul de fier se-ncleștează (...)

(Asaltul)

Cel mai perseverent experimentator de procedee acustice, un pasionat al jongleriilor sonice, a fost însă Alexandru Petroff, autor de poeme instrumentaliste, cu „fiori ușori și roz“, „roz fiori ușori... / roz fiori“, cu „safire vii și verzi sclipiri“ ale căror incendii de *i*-uri merg „tipînd galant pe dalba baltă“, cu „Lachmi // — La, mi,

mi, la", cu valuri de dantele (sonore și surde), lichide, fricative, siflante :

Veniți, nălțați-mi din chitări
Cîntări furate de extaz,
Din țări cu cerul de topaz ;
Pe țărm de mări sunt sărutări,
Pe țărm de mări sunt sărutări...

cu „rază rază" și „subțiri zefiri", cu „petale pe cale" ; cu, în fine, sonorizări de tot felul, în gustul mai curînd al Antichității decît al timpurilor moderne, cu toate că ele au tentat și autori din ambianța pariziană simbolistă :

Turnați-mi, Falerno-n pahare, — aur ce fierbe ca dorul
Oriunde — pe unde smaralde ; și doma scîntee — lactee —
În clarul de lună
Răsună
Pe strună
Cîntarea — bizară vibrare —
Iar nimfele-nalță-n cadență acorduri divine de harpe ;
Pe țărmuri zefirul se-avîntă și cîntă pe citeri de-argint.

Comună aproape tuturor poeților din jurul lui Macedonski și Mircea Demetriad e atracția spre Helada și Roma, îndeosebi spre spectacularul decadent din lumea greco-romană, ca și spre tărîmuri „barbare". Mircea Demetriad imaginează dezlănțuiri cotropitoare de stihii provocate de „Gea uriașe". Sufletul lui Alexandru Obedenaru, „chemat" de Aurora, „zeiță necuprinsă de aprigul Saturn", zboară „spre nesfîrșite ceruri", „sub vraja Cytherei", cînd nu se oprește, izbit de pala Hekate, în Thesalia celui de al patrulea secol postcristic, de unde comunică „impresiuni".

Pe Iuliu Cezar Săvescu iată-l pe muntele Situ, unde va sta „cu Clyo pîn' la ziuă pe iarba recelui pămînt". Alexandru Petroff duce salut *Beoției*, evocă Atena, Teba, Corintul, Roma imperială. Multe dintre poeziile lui sînt încărcate pînă la sufocare de nume grecești și latine : Cerber, Tartar, Frigia, Siracuza, Sabetuza, Silene, Ceres, Erat, Polimna, Byblis, Bryseis, Lylita, Lupercus, Picus, Chrysis, Cocles, Alcibiad, Socrate („delicioși filosofi"), Plaut, Neron, Chio, Falerno. Aride adeseori, versurile în-

cearcă să suplinească vibrația absentă prin apeluri bachice și etalarea depravării antice :

În Roma cea coruptă bordelurile-s pline,
Dar siriană fată
Întrece-n depravare pe fetele sabine (...)

(Perfida Arbuscă.)

Topos al poeziei parnasiene românești, decadența romană e înfățișată de Alexandru Obedenaru ca ultim palpit de viață al „imperiului putred", zguduit de „năvala marcomană". Despărțit de Latiu de către „Bellona sîngeroasă", „aedul" a devenit „legionar", a pornit spre Trivia, zeița „superb desprinsă din spații de opale", „stăpînă pe răspîntii și drumuri infernale" ; și-a făcut arc din harpă „în tabăra lui Marte", nu înainte de a mai fi participat o dată la floralii, vrăjit de mlădierile dansatoarelor :

Floralia mai lasă pe Roma voluptate,
O, nimfă, smulge-mi gîndul prin dansul tău ritmat (...)

Gh. Orleanu, descriind luxuria lumii romane agonizînde :

În Roma era lumea, iar Roma lupanar (...)

Liberți, patricii, sclavii, de-același sex, grămadă
Se-mpreunau în spasme de voluptate bruscă,

notează apariția „în Roma luminată de facle și de ruguri", prin care „se prăbușea Olimpul din putredul lui scaun", a „mugurilor" unei credințe aducătoare de „altă primăvară". Imaginile vieții de trîndăvie și destrăbălare alternează, în unele compuneri, cu scene de cruzime, și, pe fundaluri de splendoare însîngerată, apare figura sinistră a lui Nero :

Parterul are lume, o lume fericită ;
Severa patriciană azi pare mulțumită.

Și pînă și lui Nero îi rîd ochii faimoși (...)

(Al. Petroff, *Neron.*)

Căci azi Neron, puternicul,
Va face pe cucernicul
Și blînd voind a fi,
Din numărul creștinilor,
Din ceata pelerinilor,
O sută va jertfi.

Înfășurați ca torțile,
Să lumineze porțile,
De stîlpi vor fi legați,
Și-n sunetul țimbalelor,
De mîinile vestalelor
Vor fi sacrificați.

(I. C. Săvescu, *Din fundul depărtării.)*

Dintre civilizațiile păgîne neclasice, cele mai des evocate sînt, desigur, cea indiană și cea egipteană. Din trupuri devorate de șacali și de vulturi, în *Ruga morților* a lui Mircea Demetriad, „suflete albe" se înființează „în fața lui Varuna cel drept", în timp ce ziua expiră, în cînturi brahmanice, și din apele sfințite ale Gangelui, răvășite de trupuri fecioare „despoiate", „se-nalță plină Ma". În *Dans vedic* de Al. Petroff, Sivah „răsare din neguri", copil, Indra „aprinde flamuri negre" pe mări, în lumina lunii care „se sparge larg (...) sub large hantan", epifanizînd apariția lui Varuna. Lui Iuliu Cezar Săvescu „i se arată" în India, „țara visurilor sale", un „lac cu panta lină", pe ale cărui unde plutește, într-o barcă, poetul Walmiki, invocînd, într-o „cîntare înduioșată", „sfîntă rugăciune", pe Brahma, Indra, Kamadeva, Krișna, Agni. Alexandru Obedenaru se închipuie vîslind el însuși „pe-a Nilului splendoare" și primind de la Isis „a lotusului floare". Peisajul vechiului, misteriosului „Aegypt" a stimulat și inspirația lui Ion Theo :

Adiat de sicomorii parfumați de elebor,
Nilu-și duce către Theba cadențarea-n solzi de aur
Și sub nori de libelule, îndoit ca un balaur,
Oglindește-n unda sumbră a lui Hapi magic zbor. —,

a lui Grigore Pișculescu :

Zori de aur, din înaltul fulgeratei pyramide,
Își revarsă strălucirea pe Egiptul tebanit —
Așternînd sub claritate fantazia de granit,
Iar în Nil, hamac de raze sub papiruse candide.

Întemeindu-și „țara visurilor" într-o anume zonă a planetei, poeții nu stau în ea tot timpul. Iuliu Cezar Săvescu, bunăoară, evadează din India, pentru a contempla, în „pustiul alb saharian", un leu rănit, care

Ridică laba către lună,
Scrîșnind strident din albii-i dinți.

sau pentru a se așterne la picioarele cartaginezei Tanit :

Tanit, zeiță a luminii, al nopții far iubit,
Primește al meu suflet la sînu-ți liniștit ;
Cu dulcea ta lumină îmbracă-mă, Tanit,

pe care nu va ezita să o trădeze de îndată ce în raza privirii sale se va ivi

Frumoasa Ebree, cu părul ca nori,
Cu părul ca nori ce noaptea umbresc.

Al. Petroff cîntă „barbarii" :

Barbari ! luntrile voastre ca păsări ostenite
Plutind pe aste-ntinse pustietăți de ape
Caută-un țel (...),

înfățișează „malurile Pontului, barbare", survolate de

Aquila ce planează prin albastre pustiuri, în văzduhuri.

„Barbar" e și un poem al lui Obedenaru, care păgînizează (și scientizează în același timp) mitul creării Evei, transpus în „Ceylonul fermecat". Înapoiat de pe atît de îndepărtate meleaguri, din timpuri atît de neguroase, sonetistul avea să se instaleze, în anii primului război mondial, în *Dacia noastră*, spre a celebra Oltul, care, „fluierîndu-și doina, la izvorul său ne cheamă" și „chiotele de la Cerna", spre a preamări numele lui Decebal și al lui Mircea. Nu fără a descrie și Bizanțul islamizat, Bosforul înroșit de „cinci secole de crime".

Dominanta pieselor de inspirație fie greco-romană, fie „barbară", biblică, dacică sau de indiferent ce altă sursă, antică, medievală sau modernă, produse în atelierele macedonskiano-demetriadice, este decorativismul, cultivat pentru el însuși. Un decorativism sobru, de regulă, fără explozii cromatice, rece, dezumanizant. Ceea ce îl și diferențiază de cel romantic, în afara faptului fundamental, că acesta din urmă nu e scop în sine. În *Egipetul* eminescian, decorul — fastuos — e totuși numai un cadru, un accesoriu, în timp ce în *Aegyptul* lui Ion Theo și în *Aurora mistică* a lui Pișculescu, figurația este totul. În anumite cazuri poate fi vorba și de un deficit al puterii personale de creație în spiritul unei estetici a somptuosului și exuberantului : compensată sau nu de capacitatea de a construi invers : sobru, simplu. Un poet poate fi parnasian prin eșecul tentativei de a se realiza la modul romantic sau simbolist, dar există și parnasieni mai talentați decît unii romantici sau simboliști. Hérédia e mai poet și decît Victor de Laprade și decît Gustave Kahn. Un Mircea Demetriad, în schimb, abia dacă suportă comparația cu Vlahuță, iar Obedenaru nu-i e superior lui Cerna. Indiferent de ierarhii, autorii antologați de N. Davidescu sînt parnasieni prin caracterul cerebral, artificios, meșteșugăresc al producției. Temele lor, anumite procedee, sensibilitățile chiar, ale unora, pot fi romantice ; realizările învederează în majoritatea cazurilor, un *nisus formativus* specific modului poetic parnasian. Chiar patologicul, macabrul, tanaticul sînt etalate de ei cu detașare, cu „obiectivitate" : nu „științifică", precum a naturaliștilor, dar artistică la modul clasic, fără afișarea vreunei atitudini, fie și amar ironice, crud sarcastice, maliții sau comiserativ persiflante, demitizante, ca aceea a „decadenților". Gustul pentru morbid nu e nici măcar „poză" la ei, cum va fi la N. Davidescu, dezgropătorul lor, care, intitulîndu-și astfel o poezie ce începe cu versurile :

> Visez femeia-n care să ador
> Sclipirea putrezitelor organe,

deconspiră implicit caracterul convențional și mimetic al imagisticii ostentativ „decadente". Parnasienii nu de-

scriu în genere ceva dintr-o aplecare specială către anume realități ; o fac doar pentru a scoate, din indiferent ce, efecte de artă. Poezie de acest tip (dar și simbolistă) va scrie înainte de primul război Ion Pillat, iar în perioada interbelică N. Davidescu va încerca, în *Cîntecul omului*, o replică accentuat parnasiană la *Legenda secolelor*. „Fii rece, dar în suflet clocotitor orgoliul / Păstrează-l !“ își impune Gh. Orleanu, anticipînd autoîndemnul lui Mateiu I. Caragiale : „Și oricît de adîncă ar fi a ta durere, / Trufia nu ți-o pierde, rămîi nepăsător“. Fie că și-au procurat-o prin acte de voință, fie că le era congenitală, răceala (mod sau nu al orgoliului), decizia de a nu „vinde“ cititorului „mon ivresse et mon mal“ e o caracteristică a tuturor celor incluși în culegerea *Din poezia noastră parnasiană*, ca și a însuși antologistului ; o caracteristică a lui I. C. Săvescu inclusiv, care, tuberculos, nu comunică deloc reale senzații ale morții, analoage celor bacoviene, ci vorbește despre propria moarte într-un stil convențional literaturizant, utilizînd clișee, reprezentări banale, uzate :

> Cu cea din urmă deznădejde s-a dus și ultimul amor,
> Și, ca supremă voluptate, nu mai aștept decît să mor,
> Mormîntul de acum să fie odihna mea nemuritoare ;
> În el nu este suferință și lacrimile nu au loc,
> O liniște netulburată ia locul gîndului de foc,
> Și corpu-ncet se prăfuiește sub glasul stelelor fecioare (...)

Discursiv, cu o ironie amară conceptualizată, se adresează *Morții* Al. Obedenaru :

> Și nu poți fi așa vrăjmașe
> Cînd tu adormi un sinucis
> De nu mai are nici un vis
> În cugetarea lui trufașe.

Sexualitatea chiar e pentru „simboliștii“ români din prima generație simplă „temă“, pretext pentru acrobații verbale, pentru „exerciții de stil“. Nu doar atunci cînd expun tablouri ale desfrîului antic, dar și prezentînd

fornicația ca experiență proprie, ei fac „literatură", uneori la modul fanfaron (adică, de data aceasta, „pozînd") :

Din brațele iubitei ieșii cu trupul scurs,
Cu ochii prinși de cercuri de-un vînăt antimoniu,
Că blonda ei făptură e negrul Pandemoniu,
Că-n sîngele ei filtruri satanice au curs.

(Mircea Demetriad : *Păianjenul de aur.*)

Artizanat, așadar, pe toată sau aproape toată linia. Întîii moderniști români abordează cu egal interes orice temă, obiectul discursului lor fiind, ca atare, fără nici o însemnătate. Moartea, iubirea, orașul corupt, satul pitoresc, Roma, Sahara, Gangele, Nilul, piramidele, putrefacția cadavrelor, epifaniile satanice sînt pentru ei, întocmai ca lemnul, piatra, metalul, argila pentru meseriași, doar materiale cărora le încearcă rezistența și asupra cărora își încearcă iscusința de a prelucra. Spre diferență de romantici, care introduc o anume figurație pentru a încadra un epos, o dramă, pentru a sensibiliza, cromatiza idei, sentimente, spre deosebire de simboliști, în ale căror poeme priveliștile creează „atmosferă" sau devin simboluri ale vieții interioare, Demetriad, Obedenaru, Petroff și ceilalți se slujesc de stări sufletești, de gînduri, de meditație, ca și de climate, de spectacolul diverselor civilizații, ca de niște materii prime pentru versuri ce-și au finalitatea în ele însele. Sonoritatea, plasticitatea nu sînt, la autorii citați, organe ale emoției, ale stării lirice ; sînt scop în sine. Nu sînt doar corpul poeziei, fenomenalitatea ei fizică, ci poezia însăși. În majoritatea cazurilor ! La unii, la cei mai mulți, de fapt, dacă nu la toți, apar din cînd în cînd strofe de autentic lirism, în notă minor romantică, nu fără surdină parnasiană, precum, bunăoară, într-o piesă de Gh. Orleanu (*Pe muche mînăstirea a-ncremenit*), în care se creează o poezie a vetustului, asemănătoare celei din *Patriarhalele* lui Iosif :

Pe muche mînăstirea a-ncremenit, pustie,
Bătrîni, întind copacii de veacuri umbra lor ;
Călugări, lilieții trec noaptea, țin sobor,
Și-n strane cucuvaia le cîntă liturghie

sau precum în *Interior*-ul aceluiași, unde factorul poetizant e un „vis de aur" horațian, ce prevestește opera în spirit tradiționalist a lui Ion Pillat și horațienele pastișe călinesciene :

O, visul meu de aur s-ar împlini ușor :
O casă văruită, sub strașini un pridvor,
Un cuib de rîndunică și, prinsă de corlată,
O lăuruscă verde umbrindu-mi vara toată
Fereastra mea. Prin geamul deschis ce dă-n grădină.

Accente incontestabil lirice produc uneori chiar și parnasienii radicali, Petroff, Demetriad, ultimul îndeosebi în traduceri și adaptări (Verlaine, Gérard de Nerval), dar și într-un sonet propriu, în care celebrează... sonetul :

E flacără și aur. Armonic se-mpletește
Pe patruspece versuri cîntarea ce rostești.
Lumină, armonie și patimi sufletești
Le prinde, le combină și-n rime le topește.

Despre unul dintre autorii în discuție (Săvescu) s-a zis că e „un epigon unit cu un precursor" [19]. Observația se aplică, într-o măsură sau alta, tuturor. Toți sînt debitori, mai mult sau mai puțin, poeților români dinainte, de la Văcărești pînă la Eminescu și Macedonski, și scrisul tuturor premerge, prin ceva, creației lirice (de factură modernă sau tradițională) de după 1900 și chiar de după întîiul război mondial. Al. Petroff, de altminteri, mai tînăr decît Arghezi cu cinci ani, aparține integral secolului al XX-lea. Cutare *Pastel* al lui Demetriad are în el ceva dintr-un viitor *Colind uitat* al lui Voiculescu, prin stilizarea grațioasă :

Bate rece vînt
Peste-ntregul sat !
Neaua pe pămînt
Albă s-a lăsat.
Albă s-a lăsat
Ca un mistic cînt
Dintr-un nor curat
Pe-un murdar pămînt.

Ritmul sprințar, împrumutat de la Eminescu, dă unei alte bucăți, împreună cu figurația, vagi contururi de „creion" arghezian :

Dar trecutele iluzii,
Ca un șir de pomi pe prund,
Se răsfrîng duios într-însa
Pîn' la fund.

Unele dintre celelalte cadențe împămîntenite la noi de poeții romantici și adoptate de Mircea Demetriad vor fi preluate, și ele, de către Arghezi, odată cu amprentele muntenești neologizante ale limbajului ciocănit pe dălți macedonskiene :

Amorul meu un tînăr cu fruntea fulgerată
De gestul unei patimi de veacuri ne 'mpăcată ;

sau :

Visează, oh ! femeie, cu ochii tăi largi mări,
O lume mai artistă pierdută-n depărtări.

O compunere a lui Săvescu are iactanța „copilăreștilor" lui Arghezi :

Copilandru cînd era,
Cîmpul lat cutreiera,
Se-mbăta de flori, de soare
Și de murmur de izvoare.

„Simboliști" fiind, prin înregimentare, chiar dacă doar cam în același fel și în aceeași măsură în care mulți sînt „creștini" prin faptul că se duc la biserică, din simplă obișnuință, e normal ca în versurile parnasienilor să existe și elemente de poezie simbolistă. Puține la Demetriad, și firave, pur exterioare (cuvinte, sintagme, toposuri), rare, superficiale și la Petroff (în prozopoemul *Cytera*, de ex.), mai consistente, însă tot izolate, la ceilalți. Inspirat în special de Uranos, căruia, feminizat, i-a închinat un întreg volum (*Sonetele Uraniei*, 1902), Gabriel Donna își cadențează, într-o piesă, discursul despre schimbarea polului nord ceresc în virtutea mișcării de

precesie în alexandrini languroși, cuprinzători de vocabule din repertoriul simbolist :

Plecați pe balustrada fantasticului bord
Al vechilor trireme, anticii contemplară
Lucind în Ursa Mică albastra stea polară
Fixată-n nemișcarea letargicului nord.

Într-un sonet octosilabic al lui Obedenaru își face apariția simbolistul yacht :

În port stătuse prea puțin
Un negru yacht arhiducal,
Purtînd un înger sculptural,
Nimicitor de-orice destin.

O „harpistă" care, „după decepții și orgii", îl „suie" pe poet „mai sus de stele", e „himerică și egoistă". Sînul unei schivnice, „înger voluptos, fatal", e „nervos" și „mai adînc ca un mormînt, / Ca un abis de fioros". Cu Gh. Orleanu intrăm într-o lume de cețuri și monotonii :

Departe-n țările de ceață, într-o cetate-episcopală,
Coboară seara mohorîtă în liniștea provincială.
Exil nostalgic, în odaie înfrigurat rămîn sub lampă,
Singurătatea țese pînza, rembrandtiind ca-ntr-o estampă
O viață de imagini șterse : trecut de umbră și lumină.

Iuliu Cesar Săvescu, în sfîrșit, ne transportă, pe unde muzicale simboliste, la poli, la ambii :

La polul nord, la polul sud, sub stele veșnic adormite,
În lung și-n larg, în sus și-n jos, se-ntind cîmpii nemărginite,
Cîmpii de ghiață, ce adorm pe așternutul mării ud,
Cu munți înalți, cu văi adînci, la polul nord, la polul sud.

Se pot descoperi în producțiunile parnasienilor noștri chiar germeni de poezie modernă postsimbolistă. Al. Petroff are un poem de-a dreptul expresionist, *Ora morței*, compus din scene apocaliptice :

E luna smulsă din cadrul eternității...
E ora morței :
Adoarme flacăra gîndurilor
(...)

Lung era cerberul și sinistru urletul...
Strigătul hidrei, adîncul Tartarului, abisul nemernic.

Alte poeme, ale aceluiași, anticipează prozodic (unele și prin atmosferă) versurile lui Adrian Maniu :

E un mormînt pe undeva, ascuns
Sub tufe sălbatice de iasomie,
Unde păsările văzduhului n-au pătruns,
Nici omida cimitirelor nu știe.

S-ar putea cita și alte texte de acest gen, puține, însă autorii lor nu sînt precursori ai liricii românești de structură modernă doar prin asemenea scrieri și, poate, chiar nu prin acestea în primul rînd. Tot ce au produs este în spiritul poeziei moderne în măsura în care au reușit, asemenea lui Arghezi, să dea — sau măcar să-și facă sensibilă năzuința de a da — „Artei în concepțiune universală și multiplă zona superioară“ [20]. În ultimul deceniu al secolului trecut și la începutul celui actual, „tradiția“, la noi, se instalase într-o zonă a poeziei care jignea gustul estetic evoluat nu prin tematica rurală și prin limbajul nemodernizat, ca atare, ci prin nerealizarea artistică. Infraliteratura epigonilor eminescieni, aceea a presămănătoriștilor și sămănătoriștilor neajutorați a discreditat în bună măsură poezia de factură tradițională în totalitate, însă obiectiv modernismul de tip macedonskian nu se găsește la antipodul liricii lui Coșbuc, Vlahuță, Goga, Cerna, Iosif, ci la acela al producției unui Artur Stavri, unui Ion Bârseanul, unei Maria Ciobanu, unei Ecaterina Pitiș. Nu toate versurile „parnasienilor“ sînt mai bune decît ale acestora din urmă. Principiul însă de care e — vizibil — acționat travaliul lor este arta. Izbutită sau nu, Demetriad, Obedenaru, Petroff și ceilalți au scris o poezie de cărturari. Versificatorii din ambianța sămănătoristă : una de semidocți, adesea.

Pe scurt, parnasienii sînt „moderni“ (în raport, desigur, doar cu tradiționaliștii de duzină) prin efortul de-a manipula fără greș uneltele limbii, de a formula impecabil, prin sculpturalitatea versurilor (a celor reușite), prin, în genere, concentrare și eleganță, prin ino-

vațiile (sau doar experimentările) prozodice, prin grija acordată expresivității în totalitate, compoziției, meșteșugului, prin frecventa utilizare a neologismelor, prin intelectualitate. Oricît de lipsite de vibrație, compunerile lor reprezentative se remarcă prin gradul ridicat de profesionalitate și, în epocă, ele au constituit un antidot la dulcegăriile, sfătoșeniile, lăbărțările, neaoșismele răsuflate, voinicismele scremute, duioșiile blege din producția „curentului eminescian" mimetic și a sămănătorismului rudimentar. Activă pînă atunci doar în sferele de sus ale lumii literare, conștiința artistică începe prin poeții din gruparea *Literatorul* să funcționeze și în mediile obscure și periferice, chiar în subteranele acestei lumi.

Nu numai prin ei. Prin toți „simboliștii" din prima și a doua promoție. De altfel, în afară de cei înfățișați, la publicațiile macedonskiene au mai colaborat și alții, neparnasieni : Ștefan Petică, D. Karnabatt, Alexandru Gherghel, Eugen Ștefănescu-Est, Al. T. Stamatiad, spre a cita doar nume neacoperite de colbul totalei și infrangibilei uitări meritate. Pepinieră de talente mărunte, revista-pivot a celeilalte aripi a simbolismului, *Viața nouă*, a ridicat și ea — chiar mai mult decît *Literatorul* — gradul de intelectualitate al presei românești din timpul în care a apărut. Pînă și cei mai modești versificatori din paginile sale articulează fraza altfel, mai literar, decît omologii lor din periodicele sămănătoriste. Al. T. Stamatiad exagerează evident cînd, într-un dialog cu Mihail Cruceanu, publicat în *Rampa*, susține că simboliștii, inclusiv cei de talia unor Matei Rusu, N. Budurescu, Șerban Bascovici, au „îmbogățit vocabularul limbii" și au „dat versului o eleganță și o armonie necunoscută pînă atunci" [21], însă e un fapt nu numai că marii poeți moderni au modificat profund peisajul liric, dar că pînă și unor simboliști de a doua și a treia mînă le-a fost proprie o reală autoexigență profesională. Prin simboliștii minori de la *Viața nouă* și din alte periodice de orientare modernă de la începutul secolului *(Revista celorlalți, Insula, Versuri și proză, Farul, Sărbătoarea eroilor* etc.), prin, între alții, Oreste, Barbu Solacolu, Const. T. Stoika, Alexandru Hodoș, Alexandru Colorian, și cu atît

mai mult prin B. Nemțeanu, Eugeniu Sperantia, Tudor Vianu, nivelul general de realizare formală a poeziei a atins o cotă în al cărei temei înscrierea măcar în definiția largă a literarului a devenit pentru producția în versuri o condiție eliminatorie. Chiar și printr-un G. M. Răceanu, un Victor Rath, un Matei Elian, un George Duma, un Emil Mauer mediocritatea a dobîndit un lustru care o face suportabilă.

SONURI, PARFUMURI, GIUVAERE

„Simbolistă", asemenea grupărilor omoloage din alte țări, inclusiv din Franța, mai mult prin firmă (și etichetare) decît prin caracterele realmente individualizante ale creației poeților săi, ambianța macedonskiană a fost, totuși, mediul în care a încolțit la noi și simbolismul adevărat.

Adevărat ? Care dintre multiplele și divergentele simbolisme e cel „adevărat" ? Pentru obținerea unei definiții operante, trebuie procedat prin eliminare, altă cale nu există. Sînt proprii în exclusivitate simbolismului doar acele trăsături — conforme sau nu programelor, manifestelor — care nu apar în aceeași expresie la nici un alt curent, nici înainte, nici după. Aserțiunea e tautologică, însă, pentru claritate, e necesar, uneori, a recurge și la tautologii. În cazul concret, nu avem altă posibilitate de a delimita simbolismul de celelalte orientări poetice moderne decît disocierea atributelor care sînt numai ale sale de acele ce, chiar fiind proprii în cel mai înalt grad creației întemeietorilor, pot fi identificate și la reprezentanții altor curente. *Largo sensu*, simbolismul e un curent cu o atît de vastă sferă încît se confundă cu modernismul în totalitate. Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Laforgue îi conțin, embrionar, pe toți poeții născuți ulterior și, în acest sens, afirmația lui Hugo Friedrich că de la ei încoace nu s-a mai creat nimic absolut nou e întemeiată. Utilizînd vocabula „simbolism" în accepție largă, nu e cum deosebi un simbolist de un expresionist, un neoromantic, un suprarealist moderat, un ermetic, un ultraist. Or, critica și istoria lite-

rară nu pot eluda asemenea distincții, de vreme ce, prin însuși statutul lor existențial, au de operat cît mai exacte situări și de reliefat individualități.

Neavînd ce face, în demersurile aplicative pe spații mici, cu conceptul vast de simbolism, istoricul și criticul literar îl circumstanțiază obligator, și, dacă nu există o definiție a simbolismului consacrată, unanim admisă, termenul circulă, totuși, frecvent, și toată lumea instruită îl întrebuințează cam în același înțeles. Simbolism *stricto sensu* înseamnă, în limbajul de specialitate curent, senzații rare, ciudate, aer maladiv, muzicalitate languroasă, tonalitate elegiacă în stil modern, vorbire aluzivă, imagini vaporoase, vag, imprecizie, reverie cețoasă, „atmosferă".

Dar gîndirea analogică ? Gîndirea analogică este instrumentul poeziei de cunoaștere, și asemenea poezie n-a scris nici unul dintre simboliștii propriu-ziși, nici un poet dintre cei prin care simbolismul a devenit un curent. Ea e creația unora dintre precursorii curentului : Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud — și a tuturor poeților mari ai lumii, de la autorii anonimi ai imnurilor vedice la Eliot și Blaga. Supremul ideal simbolist, cel enunțat de Baudelaire și căruia Mallarmé i-a fost sacerdotul și martirul, n-a putut — nu putea și nu poate — fi realizat : din motive ontologice. E un ideal supraomenesc. Spiritul uman poate intui acea „ténébreuse et profonde unité" în care „les parfums, les couleurs et les sons se répondent", dar crearea prin magie verbală, prin rostirea unei *mantra*, de alte universuri, nesupuse „hazardului", reale în irealitatea lor la modul absolut, în virtutea abolirii oricărei relații, oricărei asemănări cu universul sensibil, poate fi gîndit doar ca privilegiu al unui demiurg mitic. Nimeni, firește, nu are cum interzice unui poet să-și atribuie puteri demiurgice, și chiar să se creadă suprademiurg, însă prin ceea ce au realizat efectiv, simboliștii declarați nu numai că nu au dus la îndeplinire visul cvasibrahmanic al lui Mallarmé, dar nici n-au sporit măcar, necum să o fi creat ei, poezia care „instruiește de lucrurile esențiale".

Simbolistul tipic este un „senzitiv". Un interiorizat. Numai simbolistul ? Nu, însă el se declară ca atare, nu

refuză să făurească bijuterii din propriile lacrimi. Prin sensibilitate, poetul simbolist e un preromantic. Un preromantic, însă, care, nesuportînd „zgomotul cetății", nu-și „caută în natură", asemenea confraților de la începutul secolului și de mai înainte, „un loc făr' de murmură, supus singurătății", ci își întemeiază spații ale salvării în universuri fictive cu priveliști mai mult citadine și în a căror alcătuire precumpănește adeseori elementul livresc. Suferind de un „mal de fin du siècle" care le-a atrofiat sensibilitatea pentru palpabilul genuin, simboliștii parizieni, și metropolitani, în genere, își construiesc parcuri, grădini, castele, lacuri, mări, insule de fantezie, imaginează orgii convențional sardanapalice, ospețe demonice, își creează, într-un cuvînt, paradisuri artificiale adecvate gusturilor unor spirite cultivate și chiar pervertite prin cultură. Sau, dimpotrivă, etalează mizeria citadină, și se instalează în ea. Aceștia din urmă sînt „decadenții" : creatori de peisaje dezolante, cu ploaie, negură, ciori, corbi, cu străzi sordide, cutreierate de cerșetori, vagabonzi, cîntăreți din flașnetă, prostituate, bețivi, copii limfatici, cu maghernițe, cîrciumi, cafenele triste, cu copaci desfoliați, frig, bănci pustii. Cînd nu creează „atmosferă", cînd nu vaporizează sau diafanizează reprezentările, ci edifică tablouri clare, cu indiferent ce figurație, poeții — orice titulatură ar adopta — devin parnasieni. În absența elementului figurativ, sau cînd acesta figurează doar stări de conștiință, și nu realități din lumea fenomenală, poemele se integrează structural fie în neoromantism, fie în neoclasicism, în funcție de factura mijloacelor semnificante și natura semnificatului.

Preromantici sau romantici minori prin constituția psihică, mulți, dacă nu cei mai mulți poeți români din generația lui Iosif și a lui Goga ar fi putut deveni simboliști autentici. Pentru aceasta, sensibilitatea lor trebuia doar modelată de poezia franceză nouă. A unora chiar a fost, și respectivii s-au realizat, proporțional, ca simboliști, fiecare, desigur, la nivelul posibilității lor individuale. Iosif și Goga s-au format însă în climatul culturii germane, care, „catalitică", potrivit observației lui

Blaga, i-a orientat spre valorile autohtone, spre folclor, a activizat — spre a împrumuta iar o formulare blagiană — „fondul băștinaș" al ființei lor. Emil Isac, în schimb, cititor de literatură franceză modernă, avea să devină, în ultraconservatorul Ardeal, crainicul „poeziei noi". Note simboliste, dar numai note, se găsesc de altfel și la Goga și Iosif, primul — admirator al lui Baudelaire și Verlaine, traducător, celălalt — al acestuia din urmă. În versurile mai vîrstnicilor Traian Demetrescu, Iuliu Cesar Săvescu este chiar simbolism propriu-zis, în germene; l-am semnalat, în capitolul precedent, ca și pe acela din unele poeme ale parnasienilor. În afara simbolismului și a spiritului modern de indiferent ce nuanță s-au realizat (cît s-au realizat, ca poeți) O. Carp, Ion Păun-Pincio, George Murnu, Artur Stavri, N. Iorga, G. Tutoveanu, D. Nanu, Radu D. Rosetti, Mihai Codreanu, Zaharia Bârsan, Panait Cerna. Unii dintre aceștia (Iorga, Murnu, Tutoveanu, Cerna, Codreanu) sînt structural antisimboliști, în diverse feluri; alții n-au ajuns pînă la simbolism. Acest curent i-a influențat, în schimb, pe confrații lor de generație, amintiți, Gh. Orleanu, Constantin Cantilli, Gabriel Donna, D. Karnabatt ș.c.l. și avea să marcheze, după debutul sămănătorist din 1906, și poezia Elenei Farago.

Poeții prin care, la intersecția secolelor, lirismul românesc se integrează structural în formula simbolistă sînt, desigur, D. Anghel și, mai ales, Ștefan Petică. Simbolismul acestora nu e, prin unele componente, mai puțin autentic decît al lui Samain sau Maeterlinck, iar decît Moréas, care spunea, referindu-se la curentul căruia îi dăduse numele, că l-a „un peu inventé", și chiar decît H. de Régnier, Petică e mai simbolist.

Sensibilitatea lui Ștefan Petică e una tipic „decadentă", minus gustul pentru perversități, atracția spre macabru. Totul, în versurile acestui fiu de țăran de pe Siret, urmaș de răzeși, tonalitatea, figurația, lexicul, comunică dezamăgire, deprimare, tristețe, și dacă nu puține reprezentări sînt din sfera idilicului euforic, ele evoluează pe un fond de *morbidezza*, într-o atmosferă de noapte sau măcar de amurg, și apar spre a simboliza spulberarea iluziilor, „moartea visurilor". Această ultimă

sintagmă numește motivul structurant al tuturor celor șase cicluri ce formează opera poetică a lui Petică, traversate, desigur, de tot atîtea laitmotive specifice, dar care nu sînt, după cum o indică și titlurile, decît variante ale motivului fundamental. Stingîndu-se visul de fericire aprins de „fecioara în alb", „viorile" sufletului extaziat „tăcură" ; seraficele psalmodieri se preschimbă în „serenade demonice" ; pe aleile așternute cu petale moarte vibrează „cîntecul toamnei", plîng „cîntece de seară". Restrîns, registrul semnificanților e pivotat de vocabule exprimînd senzații de epuizare, de pustiu, de moarte, sentimentul solitudinii absolute, inexorabile. Spirit nu doar lucid, penetrant, ci și foarte mobil, ager, scăpărător, neastîmpărat ca mercurul, minte limpede, expansivă, temperament focos, de luptător, Ștefan Petică este, totuși, în poezie, inclusiv în prozopoeme și în poemul dramatic *Solii păcii*, un melancolic tînguitor, elegiacul absolut. Ciclurile sale de versuri compun, împreună, un lung lamento pe o singură temă, căruia schimbările de ritm nu-i zdruncină monotonia. Indiferent de numărul de silabe și de metru, și în pofida variației obținute prin tehnica laitmotivului, prin refren, prin repetiții ingenioase, prin construcția simfonică, cîntul e monocord și, de la un timp, sînt necesare eforturi de atenție pentru a percepe imagini în fluxul muzical, languros pe aproape toată întinderea. Copleșit de sonor, plasticul emană el însuși, în bună parte, din melos : „tragicele Magdalene" sînt „femei etern îndurerate / Ca niște triste cantilene", Isolda e „albă ca o rugă", iubita : „o albă rugăciune". Poetul însuși este „un imn duios ce plînge / Pe triste note de viori". Sonetele au, în poezia lui Petică, suflet propriu și spațiile acestei poezii sînt populate, ca de niște ființe fără corp, de șoapte, rugi, psalmi, suspine, plînsete. „Un prinț vestit" „doinește" „un vers de cîntec rătăcit". Cuvintele iubitei sînt ascultate „ca într-un imn de fericire, / Asemeni rugilor șoptite / Sub vechiul arc de mănăstire", „Clare lacrimi prețioase" curg „în nota sfîntă care piere, / În tremurările sfioase / A unor rugi de Magdalene". Sufletul „moare dornic de misterul / Cîntării stranii de pe coarde". „Suspine prelungite în blonde note stinse" se lasă „ca stoluri rătăcite pe frunze" ;

„pașii de umbră“ ai unor femei sună „pe căi nemaiumblate“, „triști ca viersuri din cîntecul uitat“ — și s-ar mai putea transcrie zeci de asemenea spuneri. La generarea sonurilor melodioase cu funcție adesea figurativă participă frecvent diferite instrumente muzicale, precum flautul, vioara, pianina, ghitara, mandolina, harpa, cornul, adică alte instrumente decît fluierul ciobănesc, decit trișca, decît patriarhalul bucium. Instrumente îndeosebi moderne, adecvate cadrului de comunicare intimă, de confesiune șoptită, de jeluire discretă, propriu unei poezii avînd ca sursă „moartea visurilor“. „Ca să-ți vrăjesc singurătatea, — anunță poetul — Venii cu cînturi cari-n-cet / Suspină limpezi pe ghitare“. Spre a da „avînt visării“, cîntărețul scoate „din flaut note argintii“. Cu harpa el încearcă a trezi „iubirea-nmormîntată“ : „Pe harpa învechită o ultimă cîntare / Încerc, la miez de noapte, cu mîna tremurată...“. Adesea, instrumentele cîntă ca singure, în tot cazul executanții nu apar decît ca mîini „diafane“, ca „degete fine“, încît muzica pare a fi glasul instrumentelor înseși, vocea materiei, stîrnită de făpturi din altă lume, nevăzute :

Viorile tăcură. O, nota cea din urmă (...)

*

Și flautul magic vorbi ; tremurată,
O notă stîngace sălta peste clape
Ca vocile stinse în murmur de ape,
Și-ncet simfonia căzu întristată.

*

Mandolinele-ntristate !
Să-ți invoc, iubito, oare,
Notele istovitoare
Ce cîntară fermecate
Mandolinele-ntristate ?

Transfigurarea pe cale acustică e permanent însoțită, și adesea devansată, de tendința reprezentărilor de a se dizolva în olfactiv. Fără să devină... „exploratorul infinitului“ (G. Călinescu [1]), „nasul“ este, în poezia lui Pe-

tică, principalul organ de percepție, micul univers al acestui prim autentic simbolist român fiind un paradis pierdut, înecat în parfumuri. Aproape nu-i pagină, și, în o seamă de pagini, nu-i strofă în care să nu adie un parfum sau să nu apară flori odorifere : crini mai ales și roze, dar și crizanteme, tei, precum și, mai rar, viorele, gherghine, cicoare. „Gînduri vechi, ciudate, (...) / Aprind grelele păcate / Cu parfum păgîn de nard". Vorba adoratei „e un parfum de anemonă / La o icoană întristată". Alba fecioară împrăștie în jur „parfumul visului de primăvară". Visurile au pus pe fruntea poetului „pala floare parfumată", „cununi de crini mirositori". Cu „albe flori de crini" în mîini ar fi mers poetul „pe drumul vieții", cu iubita, dacă soarta nu le-ar fi fost potrivnică. Cînd erau împreună, „cădea clar argintul pe teii în floare" ; plîngeau „sub mîngîieri de flori de tei". Timpul acela s-a dus, „rozele muriră pe marmora stelată", „o albă crizantemă se stinge-ndurerată". Doar albastrele mănunchiuri de „mici viorele" mai lasă în urmă „parfumuri subtile și clare". Critica „tematică" specializată în detectarea poeziei ascunse în senzație ar descoperi, poate, „profunzimi" în sintagme ca : „parfumata noapte caldă", „seara parfumată", „roză parfumată", „umbră parfumată", „parfumuri adormite", „parfumuri tireene", „parfum subtil de iacint", „parfumuri rătăcite", „parfumul care plînge", „parfumuri vechi, uitate", „parfumuri dulci și scumpe", „tortură de parfumuri", ca, desigur, și în altele, numind senzații de alt ordin. Hegemonia olfactivului e, în tot cazul, un semn al anemierii simțurilor, al subțierii nervilor, al extenuării și, dacă prin inventarea categoriei lirice a... „tuberculoșilor", Călinescu n-a făcut decît să introducă în *Istoria* sa o notă de umor în plus, sensibilitatea ftizicilor cu talent poate, indiscutabil, imprima și, de regulă, imprimă *poiein*-ului acestora o anume direcție, particularizantă. Nu toți „seraficii" au fost tuberculoși, dar poezia tuberculoșilor este, în multe cazuri, „serafică".

„Demon", în propria-i reprezentare („Sunt demonu-nfricat cu tristă față"), Ștefan Petică e, în realitate, primul „serafim" al poeziei românești, un serafim bolnav. Totul, în creația lui, plutește în vag, în nedeterminat,

totul este imaculat și eteric. Crinul, floarea preferată, nu răspîndește doar parfum îmbătător, asemenea altor flori, ci și rezumă lumea căreia îi este adevărată coloană de susținere *(axis mundi)*: albul, înmiresmatul eden al visurilor defuncte. El e replica vegetală a zeiței acestui rai, „fecioara în alb", „sfînta botticelliană", care, zice poetul, e „adorata și-al meu vis". Idealul de feminitate al lui Petică este ființa lilială, „frumoasa fără corp", sau cu un corp floral. Năluca visului său de fericire stă „ca un crin", „se înclină ca un crin", „pală-n rochia ei albă", și chiar este ea însăși o „floare fatală / Cu fața suavă de crin".

Albi crini. Fecioară în alb. Clape de fildeș, albe. Mănăstiri cu arcade albe... Aceștia sînt pilonii alcătuirii poetice în care ne găsim.

Nu numai ciclul *Fecioara în alb,* ci toată producția lirică a lui Ștefan Petică e traversată de obsesia albului: „brațe albe", „umbră albă", „templu alb", „albă-n rochia ta pală"..., „albe sonuri de ghitară", „albele perdele", „aripi albe", „albe fîntîni", „mîini albe", „albă crizantemă", „clipa albelor înfiorări", „alba elegie care moare" etc., etc. Poetul se închină „albei flori a tinereții", bate „la poarta albă-a fericirii", așteaptă „privirea albelor fecioare". În cîntarea lui „fără nume", „nescrisă", „plîng albe vise moarte-n floare". Altădată, visurile ard „ca facle-ngălbenite pe-un alb sicriu uitat". Cu o aproximativ egală frecvență circulă în versuri omologul albului, epitetul „blond": „blondul văl de poezie", „visuri blonde", „blonde visuri înstelate", „blonda rază", luna „(...) blondă și dragă", „blonde note stinse", „blonzii crini", „parfum de blondă visătoare" și așa mai departe. Simbol al purității, albul (blondul) include, firește, și paloarea, semn al istovirii resurselor vitale. „Alb", „blond" sînt, ca semnificanți, aproape sinonime, nu doar cu *blînd, sfios, suav, dulce, duios* și cu *subtil, senin, albastru,* ci și cu încă și mai frecventele *palid, pal,* chiar cu *trist.* Prezența în, literalmente, orice strofă a cel puțin unuia din acești termeni instalează pe teritoriul poeziei lui Petică un muzeu de figuri de ceară. Făpturi de vis, albele fecioare hieratice sînt apariții exangue, și totul în jurul lor e devitalizat,

astfel încît, pus în mișcare, straniul panoptic devine un balet de stafii. Pale fecioare botticelliene, „visătoare frumuseți", cu „ochi mari și melancolici, / Triști de visele duioase", plîng, „întristate, grațioase", aplecate asemenea unor crini „peste file de psaltire", copleșite de „clipa albelor înfiorări", în timp ce „ruga-și tremură aripa / Blîndelor înduioșări" și „dorința chinuită" a privitorului plutește, „umbră rătăcită", „peste-o seară parfumată". Aceasta e situația-pivot. Întregul unic poem alcătuit din cele șase cicluri nu face, în cea mai mare parte, decît fie să dezvolte un detaliu sau altul al priveliștii, fie să invoce momente corelative dramei sugerate, și să rotească totul, cu acompaniament elocutoriu elegiac, în jurul fecioarei în alb, care, „pală-n rochia ei albă", „albă-n rochia ei pală", plînge „de dorul altei vieți". Replică supradimensionată la povestea „călugărului din vechiul schit" al lui Traian Demetrescu ! Poezie, evident, minoră, sentimentală, parțial fadă, dulceagă, esențial diferită, totuși, de aceea a simplilor epigoni eminescieni (în ale căror rînduri s-a inclus și Petică însuși, în adolescență) prin estetizarea suferinței, sterilizarea emoției naturale, pentru a deveni artistică, prin încătușarea jelaniei în stil, în unul personal. În loc de-a se sluji, ca alții, de uneltele eminesciene, stricîndu-le, făcîndu-le inutilizabile, autorul *Serenadelor demonice* s-a străduit să-și construiască instrumente proprii, fie și doar, la început, prin adaptarea celor create de maestru la sensibilitatea și formația intelectuală proprie, prin, uneori, macedonskizarea eminescianismului. Procedeul curent e reluarea motivelor, combinarea celor doar cîteva elemente figurative în fel și chip, repetarea pînă la exces a cuvintelor nucleare, adeseori în sintagme cvasiidentice, doar cu inversarea termenilor (de ex., „blonde visuri" — „visuri blonde"), sau chiar fără, într-un cuvînt : repetiția. Tehnica aceasta va fi, cu altă putere expresivă, și a lui Bacovia. În interiorul aceleiași secvențe primul vers e reluat de Petică, uneori, cu subtile retușuri, la începutul strofelor următoare („Iubito, tu floare fatală", „Iubito, tu floarea cea rară" etc.) ; alteori, el încheie strofa pe care a deschis-o. Ultimul vers, sau ultimele două, se transformă cîteodată, cu variațiuni, în refren. Într-o sec-

venţă a ciclului *Cînd viorile tăcură,* al treilea vers al unei strofe devine primul în strofa următoare ; într-o alta, primele jumătăţi ale întîielor două versuri din fiecare strofă sînt identice („Femei cu flori de sînge în păru-ntunecat, / Femei cu flori aprinse trecură pe-nnoptate"...). În secvenţa inaugurală din *Moartea visurilor,* al patrulea stih al primei strofe trece, uşor modificat, în strofa a doua, ca vers prim, într-o variantă cu efect contrapunctic.

Pe cînd pe cerul nopţii încet s-aprinde-o stea

devine :

Din cerul greu de vise încet se stinge-o stea.

Contrapunctarea e, de altfel, un procedeu cu aplicaţii vaste. Pe tot cuprinsul operei poetice în versuri, tînguirile sînt contrapunctate de rememorări idilice *sui generis* şi chiar de vestiri luminescente. Ciclul *Moartea visurilor,* bunăoară, se încheie anunţînd : „Vor înflori iar trandafirii". Într-o *Poemă* izolată, „vechiul templu de stinsă fericire" e totodată sălaşul „noului ideal" : „Clădesc altar de rugă spre noul ideal". Stăpînirea „durerii care pe om supune" prin tehnică, estetizarea ei prin imagini, care, uneori, sînt de o reală noutate şi remarcabilă frumuseţe (arcuşurile sînt „triste paseri cu aripile-ntinse", „... degetele fine, în umbră, sclipitoare / Păreau ca nişte clape de fildeş, ridicate", „acorduri rătăcite" „căzură greu ca stoluri de paseri pribegite", cerul „părea o carte veche cu taine sibiline", iubita aplecată „peste balconul de ghirlande" e „ca o coloană de lumină / Într-un amurg de paradis"), sinesteziile („albe înfiorări", „albă rugăciune", „albă ca o rugă", „albe sonuri", „blonde note stinse", „parfumul care plînge", „alba elegie" „e [...] un parfum în rază / Şi viersul lin al unui cînt") transformă, în versurile lui Ştefan Petică, romantismul minor, epigonic, în simbolism. Dacă poemele în proză rămîn, cele mai multe, ţipete ale inimii, literaturizate convenţional, ciclurile de versuri şi *Solii păcii* fac din primul „sensitiv" român structural modelat de arta lui Verlaine şi a succesorilor săi un emul al lui Samain şi al lui Maeterlinck. Influenţa dramaturgiei poetului belgian asupra piesei sale

de teatru poetic a fost semnalată, cu indicarea și a limitelor ei [2], dar longevivul autor al *Pasării albastre* se simte și în producția pur lirică a seraficului său confrate din Romania orientală, secerat de coasa lui Cronos în floarea vîrstei. Nota de ingenuitate, tandra vibrație afectivă, învăluită uneori în miresme de crini, din *Serres chaudes* și, mai ales, *Douze chansons,* oricît de altfel muzicalizate și adiate de suflu umanitar, consună perfect cu tonalitatea cîntecelor lui Petică : „gingașe și triste și duioase", cu atmosfera lor „prerafaelită", și de altfel motive ca „turnul", „lampa", „candela" amintesc de Maeterlinck direct :

Noi stam cîntînd în noapte în turnul fermecat... ;

Se stinse alba lampă, căzînd pe piatra tare... ;

O, candelă aprinsă pe trista amintire !

Iată și „fecioarele nebune" :

Tîrziu bătură-n ușă nebunele fecioare,
Ah, candelele stinse, speranța care moare !

În simbolism, Ștefan Petică se integrează și prin sentimentul predestinării tragice, al damnării, propriu „poeților blestemați". Stăruie în versurile sale, cum a observat Davidescu, un „simț (...) al durerilor fără pricină, aproape estetice, și totuși de-a dreptul fizice prin intensitatea lor, pur cerebrală, și al unei vaste și mute, pînă la teatral, agonii" [3]. Ascultînd declamația adorantului, femeia

Nu spune o vorbă, ci mută
În brațele-i albe îl strînge,
Îl mîngîie tristă,-l sărută,
Sărută-n neștire și plînge.

Adormiți, amanții plîng amîndoi, inconștient :

Le-ngălbenește fața luna
Cu dureroasa-i poezie ;
Ei dorm mai strînși ca totdeauna
Și plîng în somn fără să știe.

Împreună cu oamenii plîng, tot în neștire, și făpturile „care nu cuvîntă" :

Păunii sub arcade, visînd, plîngeau în somn (...)

Plînge, de fapt, totul : plîng ființele și lucrurile, plîng sunetele, mirosurile, visurile („Plîng albe vise moarte-n floare"). E, s-ar putea zice, un „plînset mondial" în versurile lui Petică, preludiu al celui din poezia bacoviană. Nu plînsul din poezia lui Goga, stîrnit de „visul neîmplinit", și nici cel eminescian, de sursă metafizică („De plînge Demiurgos..."). Ștefan Petică nu e, ca Eminescu, poetul „dorului nemărginit", emanație a universalei suferințe inerente voinței de a trăi, nici al „tristeții metafizice", provocată de neputința decriptării „misterelor", ca Blaga ; tristețea lui vine doar din sentimentul unei maladii proprii incurabile, al unei fatalități tragice cu acțiune limitată la condiția individuală. În viziunea lui nu e „vis al morții eterne (...) viața lumii întregi" ; nimic nu moare spre a nu mai învia. Doar propriile visuri și... visătorul însuși :

Eu voi muri în una din zilele aceste,
Purtînd pe umeri crucea Calvarului amar (...).

Presimțirea propriului sfîrșit proiectează asupra tuturor priveliștilor lumini crepusculare, învăluie totul în aer funerar, nu (remarca lui Davidescu !) fără teatralism :

Murise însă cîntul de veche voluptate (...)

Murea ziua albă pe strofele-ntinse (...)

O albă crizantemă se stinge-ndurerată
În vasul de Tanagra (...)

Și rozele muriră pe marmura stelată,
Plecînd petale roșii cu blîndă tremurare (...).

Negîndind moartea filozofic, poetul *Morții visurilor* nu-și reprimă teama de ea prin senină detașare, prin înălțare impersonală, ca Eminescu și ca păstorul din *Miorița*, ci prin operații estetice. El își acordă, imaginativ, spectacole fascinante, cu procesiuni de femei de-

monice („Femei cu flori de sînge"..., „Femei cu flori aprinse..."), nu mai puțin hieratice decît angelicele fecioare în alb, se abandonează orgiilor olfactive, „torturîndu-se" cu dulceața îmbătătoare a parfumurilor („Vreau să mă-mbăt de fericirea / Torturătorului parfum"), degustă, baudelaireian, „dulcea otravă" din ochii iubitei, căreia îi cere buzele înveninate, spre a-și acoperi cu ele deznădejdea :

Întinde-mi, iubito, suava ta gură,
Să-nec în săruturi supremul suspin (...).

Erosul, florile, parfumurile, muzica, decorurile cu lespezi de marmoră, vase scumpe, crini, roze, lebede, păuni sînt tot atîtea măști ale desperării, și tot atîtea narcoze. Eminescianul „farmec dureros", suferința „dureros de dulce" devin la Ștefan Petică, „decadentul", „dureroasă voluptate", „grozava durere voluptate", „tortura tristei voluptăți". Totul, în literatura de nemijlocită autoexpresie a acestui poet, e senzație, experiență nervoasă, delir. Prefăcute însă, prin estetizare, în obiect artistic.

Născut, asemenea lui Petică, din Eminescu, *D. Anghel* pendulează, în primul său volum — pe un fond eminescian — între autorul *Morții visurilor* și St. O. Iosif. „Poet al florilor", autorul „poemului" *În grădină* e reținut și el, ca Ștefan Petică (nu doar la vîrsta debutului, ci și mai tîrziu, îndeosebi de crini și roze (el preferă însă sinonimul „trandafiri"). Numește, nu-i vorbă, și alte specii (poate chiar toate speciile cultivate, și chiar unele dintre cele sălbatice), însă „florile inimii" sale sînt mai ales acestea, împreună cu narcisul și crizantema :

Dar se trezesc în umbră crinii, vărsîndu-și boarea lor profană.

*

Un trandafir murind se farmă pătînd cuprinsul ca o rană

*

Iar viața rennoită-ncepe din purpura de trandafiri.

*

Din trandafiri, ici-colo, pică petale albe, diafane

*

Vroind să uit, pe-o seară dulce lăsasem să m-adoarmă crinii...

Întocmai ca înaintea debutului său editorial, Anghel, cîntînd florile, nu le concretizează poetic prin descripție, ci izolează elementul olfactiv. În timp însă ce Petică e „torturat" de „parfumuri", D. Anghel, mai puțin rafinat, mai tradițional, este doar „îmbătat" — de „miresme". Vocabula „parfum" e utilizată de el doar incidental. „Parfumul" ațîță. „Mireasma" este doar „dulce" : „Miresme dulci de crini mă-mbată și mă alintă gînduri blînde"... ; „Atîtea amintiri uitate cad abătute de-o mireasmă" ; „S-a dus furtuna-n zări ș-acuma se-ntrec miresmele-n putere" ; „Miroasă iarba pătulită a sînziană ș-a sulcină" ; „Un miros trist de roze, ce mor pe crengi uitate, / Pătrunde pretutindeni (...)". Tonalitatea elocuției sale nu-i, ca a lui Petică, elegiacă ci melopeică, dar tot monotonă, și modul sufletesc pe care îl instaurează este „blîndețea" : o blîndețe ce nu exclude, ba chiar le cuprinde (în expresie... „blîndă") tristețea, plînsul. „Blînd", „sfios", „tăcut", „stins", „trist", „cald", „melancolie", „mîhnire", „mîhnit", „șoapte", „murmur", „plîns", „lacrimi" sînt cuvinte-cheie. Și „alb". Și, mai ales, „dulce" :

... mă alintă gînduri blînde ;

*

Un miros blînd, cum nu e altul, pătrunde-atît de cald și dulce (...)

*

Miroasă dulce, cum miroasă un așternut păstrat de zestre

*

Miresme dulci plutesc în aer sub bolți umbrite de liane.

*

Din trandafiri, ici-colo, pică petale albe, diafane.

*

Luna
S-alege albă și scînteie ca un ban nou într-o comoară.

*

(...) a negurilor albe cete (...)
Întins-au albele lor aripi (...) ;

*

Sfioase-s bolțile spre sară, și mai sfioasă-i iasomia.

*

Sfiala care urcă-n fața fecioarelor, cînd vine-amorul (...)

Măgheranii,
Tăcuți și triști, se trec în taină, cu fruntea în pămînt plecată.

Fără să fie, ca Ardealul mitic al lui Goga, un paradis captiv, grădina lui Anghel e un eden în care albului crinilor și crizantemelor, argintatelor reflexe ale florilor de mărgărint le răspund albe sticliri de lacrimi :

Azi vasele-s împodobite cu triste flori de crizanteme.

*

În lacrimi tremură oglinda ca fața apelor cînd plouă.

*

(...) nalba toată și micșunelele bătute
Par lacrimi mari de nestimată (...).

Soarele grădinii angheliene e „mîhnit", cînd apune ; pe „fața neprihănită" a iasomiei „se-ngînă-n veci melancolia seninului de zare stinsă", iar în „trandafiri cu foi de ceară / Trăiesc mîhnirile și plînge norocul zilelor de vară". Plînsul poate fi, este chiar, și omenesc, și iat-o plîngînd, alături de poet, pe „candida vestală", „o fată șubredă și pală", „fecioara în alb" a lui Petică :

Și-mbrățișați alături plîngem, plîngi blîndă, candidă vestală.

Liniștea înmiresmată, albul, seninul, „dulcea lenevie", chiar acompaniate de tristețe, chiar ritmate de plîns, aduc somnul („și nu-i mireasmă să n-adoarmă"), astfel încît, nu o dată, ne găsim într-o grădină adormită :

Pomătu-ntreg dormea de somnul acelor miluiți de mană.
Somn bun și-odihnitor, natură, somn bun (...).

Somnul vine, uneori, cu moarte, cu o moarte blîndă, chiar euforică (deosebită de cea din versurile lui Petică), o moarte doar parțială și provizorie, suportată, în consecință, cu o „mîhnire" împăcată, mai ales atunci cînd „mirosul" ei se însoțește cu al iubirii :

Dar cum mor formele spre seară, și crește luna fără veste,
Un miros blînd, cum nu e altul, pătrunde-atît de cald și
dulce (...)

*

Mor florile mîhnite, toamna (...)

*

Iar noaptea toată deodată miroasă-a dragoste și-a moarte
Miroasă-a moarte ș-a iubire (...)
Căci moartea trece pretutindeni și moartea e de-a pururi mută.

*

Dar numai eu știu taina Narcisului ce moare.

Izolate, asemenea stihuri (și emistihuri) introduc, evident, *În grădină*, și în toată lirica lui Anghel, note de poezie simbolistă. În volumul de debut simbolismul e insinuat și în cuprinsul ușor senzual sau evanescent al unor sintagme precum „miros voluptos", „ceață diafană", „întunecatele mistere", „șoapta apei", în rafinamentul unor imagini ca : „mărgele negre sămănate pe drumuri albe de lumină", „trandafirii s-aprind prin crengi", „micșunelele (...) par lacrimi mari de nestimată pe-un tort de catifea cusute", nu mai puțin în metaforismul livresc („Grădina e-o poemă dulce", „vîntul care tace / E ca o mînă adormită pe coarda rupt-a unei lire"), iar senzațiile de oboseală, de toamnă, moliciunea, *morbidezza* din unele poezii („florile de toamnă, cele din urmă flori", „oglinzile-obosite", „florile mîhnite"), atmosfera de taină, stările de vis sînt vădit simboliste, sau măcar presimboliste, chiar dacă „nervii" lipsesc cu desăvîrșire :

Se clatin'crengile, iar umbra se clatină și ea, se farmă
Și-n luminiș de drum scăpată, pe unde aiurit s-abate,
Nu mai cunoști de-s flori de umbră sau dacă-s flori adevărate.

*

Vedenii lunecă prin ramuri ca-n nopțile de Sînziene (...)
Iar eu (...) trec ca o umbră (...)
Ce-ar rătăci pierdută-n tihna Cîmpiilor Elizeene.

*

Pămîntu-ntreg dormea de somnul acelor miluiți de mană
Iar sus pe ramuri, albe neguri dormeau grămezi de somn învinse,
Ca niște păsări uriașe ce dorm cu aripile-ntinse.

Citite în context, astfel de fărîmituri de poeme nu-și pierd, desigur, caracterele prin care se încadrează în simbolism, însă acestea sînt eclipsate de stilul absolut nemodern, vetust, în care sînt încrustate. În penultimul

exemplu, punctele de suspensie dintre primul și ultimul vers înlocuiesc (parțial) stihurile : „Cînd crinii albi pornesc la drumuri feriți de orișice ispită, / Iar eu, pășindu-le pe urmă, trec ca o umbră fericită", a căror desuetudine contrastează izbitor cu sunetul nou din acelea ce le încadrează. Ultimele versuri citate sînt urmate de un al patrulea : „Stînd gata ca să-și ieie zborul la cea dintîi șoaptă dușmană", nu numai de factură cu totul străină oricărei modernități, dar inestetic, aliric, și de altfel inutil, simplă umplutură. Asemenea paraziți sînt peste tot. Poetul explicitează, explică, uneori narează, descrie, antropomorfizează („Pe crin l-a miruit în frunte, lăsîndu-i hlamida regească"), recurge la personificări (crinul „face un semn" ; „un miros [...] parc-ar voi să spuie" ceva ; o „dulce noapte" e „alungată dintr-un serai"), introduce, ici-colo, declarativ, cîte o notă de cumințenie fadă („cu gîndiri frumoase [...] aș vrea să-mpoporez natura"), depoetizează, într-un cuvînt, prin toate mijloacele. În *Măgheranii,* bunăoară, întîiul vers din strofa a doua, izbutit : „Tăcuți și triști, se trec în taină, cu fruntea la pămînt plecată" — e succedat de penibilele : „Și nici o mînă către dînșii nu se întinde ca să-i rumpă, / Căci fetele așa-s făcute ca să le placă haina scumpă / Și ei, sărmanii, n-au nimica să poată-ademeni o fată". În *Crizanteme,* imaginile producătoare de atmosferă autumnală, melancolică, sînt maculate de prozaismul strofei a doua, un prozaism care în al doilea vers se întrece pe sine : „Dac-ar avea grai ca să spuie, oglinda cîte n-ar mai spune". Sentimentalism dulceag, afectat, sfătoșenie, didacticism, acestea sînt tarele ce grevează bucățile primului volum al lui D. Anghel, aproape toate, scoțîndu-le în parte nu doar din sfera modernității, ci și din aceea a lirismului. Cîteva piese, unele nu fără versuri sau fragmente de vers notabile (*Florile, După ploaie, Amiaza, Dureri ascunse, Schimb de vești*), sînt producțiuni tipic didactice, compuneri școlărești pe teme date, de orientare sămănătoristă, cu introducere, tratare, încheiere, scrise parcă pentru cărți de citire, deși conținutul nu este tocmai adecvat manualelor pentru clase mici :

De cîte ori deschid portița și intru în grădină-mi pare
Că mă cuprinde-o vrajă dulce, și florile-mi dezmiardă ochii (...)

S-a dus furtuna-n zări ș-acuma se-ntrec miresmele-n putere :
Se-ntrec care de care parcă stăpînă să rămîie-anume
Peste-ntunericul acestei nopți dulci și pline de mistere ;
Se bat și florile se vede că nime-n lume tihnă n-are.

Nu lipsesc diminutivele și epitetele diminutivante : „frate dulce", „frați și surioare". Pe alocuri se aud directe tonuri din Coșbuc și Iosif, artistice în genere în operele emițătorilor, aici însă nepotrivite, puerile. Un ecou coșbucian este, de pildă, precizarea că fetelor „le place haina scumpă" etc. Versul „Sunt ani și ani... dar astăzi unde-s copiii gureși ?" din *Murmurul fîntînii* aduce aminte de „Dar unde-s brudnicii copii ?" al lui Iosif, iar „veni-va altul, poate,-odată", din *Melancolie*, readuce în memorie profeția din *Către poeții tineri* : „Dar va veni odată mult visatul !", „Dar trebuie să vină cîntărețul !". Anterioare, de fapt (publicate însă ulterior în volum), poeziile lui Dimitrie Anghel arată, totuși, cît de îmbibat era parizianul (pe atunci) cîntăreț al grădinii paterne din Cornești de sămănătorism, *avant la lettre*. Un amalgam de Coșbuc și Iosif, anghelizați, avem în *Luxemburg* :

Deasupra lor porumbii vineți roteau voioși din vreme-n vreme !
Părea că lor li este dată grădina asta toată-n pază (...).

S-a spus și răsspus că autorul volumului *În grădină* e omologul român al lui Samain, și chiar este, un omolog, însă (cum iarăși s-a menționat [4], dar mai în treacăt), nedesprins încă din cea mai tradițională matrice poetică autohtonă.

În cel de al doilea volum de versuri, *Fantazii*, Anghel este incomparabil mai modern decît în primul, însă — tocmai prin aceasta ! — mai puțin simbolist. Paradoxul nu e atît al creației sale cît al simbolismului. Ceea ce istoricii literari francezi numesc „simbolism", ceea ce ei consideră a fi simbolismul *stricto sensu* e mai puțin simbolism, de fapt, în înțelesul curent, generalizat (cel puțin la noi), al acestei denominații, decît „decadentismul" („le décadisme"). Un Verlaine, un Rollinat, un Samain, precum și Verhaeren cel din *Les soirs*, *Les débacles*, *Les flambeaux noirs*, adică „decadenții", se deosebesc de parnasieni, pe de o parte, de moderniștii

postsimboliști, pe de alta, cu mult mai mult decît „simboliștii“ *en titre* : H. de Régnier, Moréas, René Ghil, Verhaeren (ca autor al *Cîmpiilor halucinate* și al *Orașelor tentaculare*), Claudel, Valéry. Pe o latură a lui, simbolismul „propriu-zis“ (cel cultivat de poeții grupați în 1886 în jurul lui Jean Moréas) e parnasianism, conținător de germeni ai „poeziei pure“ (Moréas, H. de Régnier), pe de alta : preexpresionism (Verhaeren, Claudel). Evoluția lui Anghel de la *În grădină* la *Fantazii* e un proces asemănător, *mutatis mutandis*, trecerii în poezia franceză și belgiană, de la „decadentism“ la „simbolism“. „Decadenții“, relevă Guy Michaud, în consens cu toți ceilalți cercetători, au exprimat sentimentul unei crize spirituale, al unui dezechilibru, fără a întrevedea o ieșire, o restructurare. Lirismul lor, în consecință, este eminamente subiectiv. Prin reacție, „simboliștii“ tind la autodepășire, la obiectivare, aspiră la absolut. Sentimentul eșecului e învins, în operele lor, prin efortul de a revela „o realitate esențială dincolo de aparențe“, de a transmite „o emoție poetică de sens universal“ [5]. D. Anghel, spre diferență de Petică, n-a fost niciodată un „decadent“. Prin melodicitatea lor languroasă, învăluitoare, prin atmosferizarea decorurilor, prin dizolvarea priveliștilor în starea de reverie, prin olfactivizare, prin efeminare, poeziile din volumul său de debut se situează, totuși, în zona „decadentă“, *largo sensu*, a simbolismului, și nu în cea „simbolistă“. *Fantaziile*, în schimb (nu toate), sînt structurate de năzuința, proprie, după Michaud, „simboliștilor“, de ridicare, prin crearea de viziuni, la emoția supraindividuală, la contemplația universalelor. De la prima la a doua carte, poetul traversează „metamorfoza“ descrisă de el însuși, în poezia cu acest titlu. „Adormit“ de miresmele crinilor, ucis chiar, după ce a fost prefăcut într-un crin, el renaște sub înfățișarea zeiască a unei pulberi de aur ce-și caută prototipul nemuritor :

> Eu, ca o pulbere de aur, m-am ridicat ușor sub lună,
> În căutarea altei forme, desăvîrșite și eterne.

Forma impecabilă, „desăvîrșită și eternă“, este idealul de artă parnasian. Natură contemplativă, fără complexități, suflet nebîntuit, ca al lui Petică, de neliniști,

Anghel, trecînd de la Samain la Henri de Régnier, tinzînd să se apropie de Moréas, și-a luat prin aceasta în stăpînire proprie întreaga personalitate, care, în ciuda numelui, nu e a unui „înger", a unui „sensitiv" serafic, ci a unui, pur și simplu, artist (spre a nu spune : artizan) din speța celor

> Care cred în frumusețe mai presus de orice-n lume ;

a unui artist care,

> Sunete, culori și forme, deopotrivă el le-adună
> Și cînd alții-adună aur, el ar vrea s-adune cerul
> Într-un vers, și îi ajunge că-i bogat în luci de lună.

Singurele lui „amante", statornice și neînșelate, au fost cuvintele, aceste „juvaere", pe care s-a muncit să le statornicească „în ganga unei strofe pe veci nemuritoare". „În grădină", spațiul paradisiac al însingurărilor sale din copilărie și, mai tîrziu, al regăsirii de sine în climatul parizian, poetul și-a întemeiat o patrie doar a fondului originar afectiv, a substanței feminine din ființa sa, transmisă de mamă [6]. Moștenirea psihică paternă, reprimată, se cerea valorificată și ea : *animus* se voia unit cu *anima*. Au rezultat *Fantazii*-le și poemele ulterioare (unele scrise în colaborare), neadunate în volum în timpul vieții autorului. Nu sînt piese de factură parnasiană, evident. Sînt „simboliste", în accepția pe care o dau termenului francezii. Adică, nu „decadent"-simboliste, ci simboliste la modul academizant, decorativ, parnasianizant. Efuziunilor sentimentale, revărsate, de altfel, și ele, din versurile anterioare li se substituie, în piesele cele mai reprezentative pentru noua etapă de creație, expresii ale stărilor sufletești, ale conștiinței de sine convertite în tablouri, în figuri, obiectivate în simboluri precise. Scenarii construise Anghel, de fapt, și înainte, însă convenționale, artificioase, însoțite de comentarii superflue, uneori de o sfătoșenie forțată ; în locul acestora, poemele de maturitate antologice aduc emoție intelectualizată, vocabular proaspăt, neologistic, imagini sobre, dense, cu detalii caracteristice pregnante, cu forță de sugestie pe măsura meșteșugului învestit pentru încătușarea cuvin-

telor-giuvaere în „ganga“ strofelor indislocabile. Chiar adoptînd, împotriva practicii sale obișnuite, prozodia lui Iosif, autorul *Fantaziilor* realizează, în *Ceasurile*, strofe precum :

Bate-ntîi un ceas sfios
Cine știe unde,
Și-n tîrziu auzi din jos
Altul cum răspunde.

Cîntă liniștea, și-acum
Altele rămase
Se-ntîlnesc grăbite-n drum
Și cad peste case.

Cad și-apoi răsună iar
Supt bolți așa clare ;
Parc-arunci într-un pahar
Cu mărgăritare.

Cînd întrebuințează metri mai adecvați sensibilității sale specifice, expresivitatea artistică sporește în consecință. De altfel, D. Anghel devine, cu timpul, un meșter în ale versificației, comparabil cu Macedonski și Coșbuc, un jongleur căruia nici o dificultate, nici un obstacol nu-i pot zădărnici voința de a supune „ritmului suveran“ orice temă și orice material. *Caleidoscopul lui A. Mirea*, celelalte improvizații se numără — mai e nevoie a repeta ? — printre capodoperele de vervă și spirit ale poeziei românești. Ca poet strict liric, Anghel se găsește, totuși, mai în largul său în versul lung. Renunțînd (nu pentru totdeauna, însă) la versul de lungime exagerată (optsprezece silabe) din primul volum, el utilizează, în *Fantazii*, ca și după apariția acestei culegeri, mai ales alexandrinul de patrusprezece și cel de treisprezece silabe, cîte o dată combinate. În ele își fixează, bunăoară, autoportretul disimulat, de „om din lună“ :

Privesc o semuire de om în discul lunii,
Un chip bizar ce rîde, privind de sus pămîntul,
Un rîs amar și straniu ce-l au numai nebunii,
Și morții, cînd pe buze li-a-ncremenit cuvîntul.

Prin ele creează reverii generatoare de feeric oriental

Ca un turban albastru pe cerul roz de mai,
Pe-un cer mai roz ca roza care-o țineam în mînă,
Un dom se profilează, și-acum văd o fîntînă,
Spre care o caretă se-ndrumă cu alai...

și transportă grădinile Semiramidei într-o fantastică lume subacvatică :

Balene monstruoase s-ar fi-nvoit să vină
S-o ieie și s-o plimbe, cînd noaptea stă să-nceapă,
S-o plimbe și să-și joace coloanele de apă,
S-arate-n aer calea urmată de regină.

Și-ar fi păzit-o crabii cu-armurele lor lucii
Și stelele de mare, și mii de lampioane
Ar fi aprins pe ape și-n aer noctilucii,
Ca-n timpul unei mîndre văpăi venețiene.

Obiectivat, lirismul lui D. Anghel este de o cu totul altă putere decît transmis pe cale declarativă sau, mai ales, diluat prin gingășii suspecte, prin drăgălășii răsuflate, banalizat prin „duioșie" bleagă. De altfel, pînă la *Fantazii*, poetul scrisese doar compuneri „despre". Al doilea volum al său, și unele dintre periodicele la care a colaborat, conțin și poezii de confesie, însă transfigurată. Prefăcîndu-și ființa în „sunete, culori și forme" incoruptibile, „visătorul" își înfățișează tumultul interior ca ocean „nemulțumit" : nu, evident, „bătrînul ocean" al lui Lautréamont, dar unul „enorm", totuși, vuitor :

Venea-nflorit de alge, de foi si scoici barbare,
Vuind urca pe dune, enormul ocean ;
Venea ca un logodnic zvîrlind mărgăritare
Și ramuri rupte-n treacăt din codrii de mărgean.

Sau, altădată, ca vulcan în erupție (*Vezuviul*) :

Tumultuos, la vale, spumînd ca o cascadă,
Desfășurîndu-mi pleata de portocali și vii,
Eu după anotimpuri, pe trupu-i de zăpadă,
Mutam cînd pete roșii, cînd verzi, cînd viorii...

vulcan dătător, pe de altă parte, de roade alese, despodobit însă, de către „devastatori“ de pomii săi înmiresmați, ca Samson de plete —

Intrat-au fără milă lovind devastatorii
Și pletele-mi bogate de vii și de livezi
Și-olivii și smochinii, naramzii, sicomorii,
Împrăștiind parfumuri căzură în grămezi.

lăsat „plesuv și trist“ :

Azi nu mai cîntă nimeni sub zveltele portice,
Nu tremură-n bazinuri buchetele de lotuși :
Sunt un vulcan acuma plesuv și trist (...).

În poemul cel mai profund, mai frumos, *Cîntecul greerului*, proiecția metaforică a spiritului său, un simbol al poeziei, implicit, e prima vietate din (cum ar zice Blaga) „neamul cîntăreț“, întîia manifestare terestră a logosului :

Eu sunt întîiul sunet care-a trezit ecouri
Făr-a trezi pe lume fiorul unei uri,
Rapsodul ce-a rupt pacea înaltelor platouri
Și-a deșteptat visarea funebrelor păduri.

Cînd „alintat“, precum *În grădină*, de „gînduri blînde“, spiritul poetului se instalează în contemplația calmă, visătoare, metafora acestei stări a lui, sau, în tot cazul, o priveliște agreată, este marea adormită sub lună :

Nu bate-n țărm, nu cîntă, nu murmură, nu cheamă,
Ci, răzimîndu-și tainic subt cap imensa-i liră,
A adormit și-acuma încet-încet respiră ;
Iar eu, cu pași de umbră, pășesc pe țărm cu teamă.

Mai caracteristică însă pentru stadiul evolutiv al creației angheliene e cealaltă imagine a Thalassei, tumultuoasă :

În fiecare seară, de-un timp, stau cu mirare
Și-ascult ce straniu cîntă tumultuoasa mare.

Atent îmi plec urechea, și-ascult notele-i grele,
Ascult, cătînd pe-ncetul să mă deprind cu ele.

Să lămuresc ce-o doare cînd spumegă de ură,
Ce vrea să spuie marea cu-nfricoșata-i gură.

Mai mult sau mai puțin parnasianizant, sau, dimpotrivă, impregnat de romantism, în poeme ca acestea, simbolismul tinde, în altele, la autonomizare. O *Reverie* comunică visul unei existențe patriarhale care să se consume nu în vreun „sătuc" sămănătorist, ci „pe-o margine de fiord". Peisajul exotic, rezonanța stranie a melosului („Cîntai un cîntec straniu din țările de nord") creează o atmosferă autentic simbolistă :

Să dea ocol cu spaimă corăbiile mari,
Și-n locul lor, solemne pe calmul apei noastre,
Ghețarii să-și pornească escadrele albastre,
Plutind fără de steaguri și fără marinari.

Într-un *Pastel*, peisajul fiind autohton, simbolismul capătă o tentă sămănătoristă, preludînd tradiționalismul lui Ion Pillat :

Ce zarvă e în lumea porumbilor în zori,
Și cîtă bucurie în jurul casei voastre :
Privește, vin păunii cu crestele albastre
Și cozile învoalte ca un ghiveci de flori.

Tot astfel, în *Alesul* :

Poiana pare-o uriașe floare,
Ce schimbă curcubeie în culori,
Dar nu-i o floare, ci sunt mii de flori,
Din care ies scîntei rătăcitoare
Ce se aprind în aer și dispar.

În spirit și mai sămănătorist e construită o altă piesă, — în care *Duminica* timpurilor defuncte este invocată prin sintagma ce încheie *Bunica* lui Iosif („Dumineca Prea Sfîntă") —, piesă care anunță, totuși, rememorările lui I. M. Rașcu, din *Cu binoclul întors*, figurația ei incluzînd „salonul" cu „samovar", cu „vaste fotolii", cu „oglinzi", „pian", frecventat de „tenori celebri", „doamne diletante", „poeți sărmani". Doar vagi tonuri sămănătoriste („S-aud zurgălăi în noapte cum sună" etc.) sînt în

Călătorii, transpunere pe portativ simbolist a temei din *Erlkönig* :

— «E-o vrajă trimeasă de-o fată, stăpîne,
E-o vrajă», îngînă zîmbind vezeteul,
Și murgii acuma păşesc mai cu greul (...)

iar în *Moartea Narcisului*, în *Balul pomilor* îl avem pe Samain într-o variantă românească mai modernă decît cea din cuprinsul volumului *În grădină*.

Cu *Fantome* și îndeosebi cu *În port*, Dimitrie Anghel aproape iese din simbolism, pe poarta dinspre arta secolului al XX-lea. Al doilea poem are ceva din „poezia spațiului", ceva din pictura lui Dufy și Marquet, ceva — cu mare anticipație — din ... *Sulina* lui Al. Robot :

... În zare ceru-i una cu apele albastre,
Iar portul tot e galben de aurul luminii,
Două clipite nu vezi pe cer aceleași linii ;
Pornește-un vas acuma, mișcîndu-și tricolorul,
Și-abia de-și întregește priveliștea decorul,
Și-ncepe o batistă un semn de cale bună,
Un steag turcesc înscrie pe cer o semilună (...)

Dăm, în *Fantazii*, chiar de un soi de „textualizare", cam parodică :

Stau notele-aruncate-n vraf,
Că-i trist maestrul și visează,
Lung firele de telegraf,
S-aud afară cum vibrează.

Vibrează cele șapte fire,
Cîntînd același laitmotif.
Iar paseri mici vin să se-nșire
Ca notele pe-un portatif.

Spectaculos modernă (după Călinescu : „revoluționară"), desigur, doar în spațiul literar românesc, este proza angheliană. În 1926, Ibrăileanu vedea, pe drept cuvînt, un creator de nou stil prozastic în Tudor Arghezi, „adevărat revoluționar în limba noastră literară" [7], însă revoluția argheziană și-a avut prodrom-ul în momentul artistic D. Anghel. Nu în momentul Macedonski ? Ac-

țiunea macedonskiană a fost, în procesul de modernizare a literelor românești începutul începuturilor. Toate inițiativele, toate demersurile inovative au pornit din interiorul grupării *Literatorul*, stimulate fiind și sprijinite prin toate mijloacele, de către întemeietorul și animatorul acesteia. Însă nu toate au fost validate prin realizări decisive. Tipul de scriitură întemeiat de Macedonski și experimentat de toți colaboratorii mai tineri ai revistei sale a ajuns, în formula simbolistă, la perfecțiune prin străinul de cercul lor Dimitrie Anghel. Cu „fantomele" lui Anghel, cu ale sale „fantazii" și „portrete" se instalează în literatura noastră temeinic proza „artistă", acea proză de tip Villers de l'Isle-Adam, Barbey d'Aurevilly, Huysmans, cultivată în continuare de simboliști, care va înflori la noi pe tărîmul epic și publicistic prin Minulescu, Davidescu, Adrian Maniu, Ion Vinea, și mai cu seamă prin Mateiu I. Caragiale și Arghezi, iar pe tărîmul eseului și al criticii literare prin Lovinescu, Zarifopol, Perpessicius, Vladimir Streinu.

Ideea lui Anghel despre stil, formulată într-un *Preludiu*, se găsește la antipodul concepțiilor ce acordă expresiei un rol strict funcțional. „Dv., criticii din București — i-ar fi spus odată Ibrăileanu lui Tudor Vianu —, sînteți mai artiști (...). Cînd scrieți, se vede bine că doriți să plăceți. Intenția de a face stil nu vă este străină. Iată-l pe Lovinescu. Vanitatea este evidentă la el. În ce mă privește, eu compun un articol de critică așa cum aș scrie o carte poștală." [8] După opinia fostului doctrinar poporanist, „în articole totul este ideea. Termenul trebuie să fie propriu. Puritatea vine pe planul al doilea (...). Expresia se cuvine să fie clară. Este o crimă să-ți mutilezi ideea sau s-o faci mai obscură, trăgînd veșnic cu urechea cum sună cuvintele din coadă (...)." [9] D. Anghel este de o cu totul altă părere. „Sînt un uvrier al frumosului — declară el — și cred că arta le poate înnobila toate. O cugetare cît de adîncă, o idee cît de subtilă, o pornire cît de profund omenească, dacă e expusă fără grija de a fi îmbrăcată frumos, dacă e rostită fără intuiția ciudată ce o au unii pentru sonoritatea intimă a cuvintelor, dacă e aruncată în fraze azvîrlite la întîmplare, nu-și poate ajunge scopul." [10] Comparînd stilul cu

îmbrăcămintea, autorul *Oglinzii fermecate* vehiculează un nefericit loc comun, riscînd prin aceasta să-și compromită crezul estetic, în loc de a-l legitima și, în orice caz, acreditînd o înțelegere falsă a propriei literaturi. Stilul, în proza lui, nu e o simplă haină, un accesoriu, este însăși substanța. Nu-i instrumentul, substituibil, al unui mesaj, ci mesajul însuși. Evocîndu-și mama sau bunica, portretizînd pe Kogălniceanu, scriitorul n-o face pentru a instrui și nici pentru a crea „personaje vii", ci pentru a procura încîntare. Prozele sale, în măsura în care se realizează în sensul propriei finalități, ne farmecă, aidoma versurilor, prin magia verbală. Departe de-a „îmbrăca" anume reflecții și simțăminte „frumos", ele își au concentrată în limbaj însăși chintesența, limbajul le este unica realitate, în afara lui n-ar putea exista, n-ar avea cum să existe. Oricît ar fi însă de inabil formulată, declarația lui Anghel e o mărturisire care îl situează pe fostul colaborator permanent al *Sămănătorului*, și prin opțiune lucidă, explicită, în tabăra literară opusă, cea macedonskiană, unde se găsea de mult, de la început aproape, în contra voinței sale, prin nota modernă a creației.

Precursor în toate, Macedonski a publicat, înaintea lui Anghel cu decenii, și narațiuni conținînd elemente de proză „artistă". Încă în *Zi de august* (1886) apare imagismul artificios, semnalat de Vianu. Sub o coastă „licărește oglinda de argint a unei bălți", căreia, acoperită de margini de frunze, „cerul îi albăstrește (...) partea de la mijloc", în timp ce „mai spre luncă, ea se prelungește ca un gît, și intră sub întunerecul frunzelor sîngerate de moțurile roșii ale trestiilor". Pe suprafața bălții se mișcă nuferi albi și galbeni, „trandafiri plutitori", și, printre ei, „boul-bălței (...) zgîrie oglinda tihnită a apelor, întocmai ca un diamant pe care o mînă ageră l-ar trece pe fața unui geam". Capul cuiva e „plesuv și lucios ca un pepene verde". O prunărie strălucește „sub prăfuirea aurului frumoasei zile de august". Astfel de ornamente și, în general, descrieri de dragul descrierilor există în toată proza lui Macedonski, care, de altminteri, e, aproape în întregime, o proză poetică. Multe bucăți sînt de-a dreptul prozopoeme, cele (sau printre

cele) dintîi în literatura română, și aproape toate includ paragrafe aparținînd acestei specii, punctate de imagini ca următoarele : „Șoseaua, panglică prăfuită, înainta prin albăstrimea zilei peste care soarele își cernea strălucirea“ (*Soare și grîu*) ; „Dintre împădurirea cu pomi roditori a dealurilor, se deosebesc, desprinzîndu-se și crescînd spre cer, albe și subțiri minarete. Grădini, ca cele din *Halima*, se prăvălesc de pe coaste spre țărmi, și pomii lor vin să-și spele picioarele în Dunăre.“ (*Moară pe Dunăre*) ; „Sus, de partea răsăritului, cerul nu mai era decît o baltă de aur. Îngălbenite, coperișurile de tinichea ale caselor își trimiteau, unele altora, licăriri vesele. Pulberi diamantate se prăfuiau peste verdeața Cișmegiului și peste o parte a Bucureștilor. Crucile de pe biserici fulgerau. Geamurile de la sute de ferestre păreau plăci de topaz.“ (*Între cotețe.*) Reținut atît de priveliști ale lumii rurale cît și de peisajul citadin, al cărui prim pictor modern este, autorul *Cărții de aur* le receptează și pe unele și pe celelalte cu ochiul estetului.

Artist al jocurilor luminii și al vibrațiilor cromatice, cum a demonstrat-o Vianu, el nu e mai puțin un poet al muzicalului și al odoratului, al tuturor senzațiilor, de fapt, introducătorul sinesteziilor în literatura noastră : „Un sunet al lui era floare ; un altul, vîlceaua cu iarbă verde și cu mireasma ei ; un altul era luna și stelele, iar altele ce se iuțeau și împreunau într-un vîrtej arzător, se făceau soarele cu lumina și înflăcărarea lui“ (*Verigă țiganul*, 1880) ; „Se aflau printre dînsele și trandafiri de argint curat și trandafiri galbeni ca aurul cel mai feciorelnic. Dar ce plutea peste tot erau aripile de azur, lucitoare de aur fluidic, ale unui vis oriental. Căci fiecare floare de trandafir vorbea cu cealaltă prin ajutorul parfumului. Și fiecare vorbă a acestui grai era o îmbătare dumnezeiască — cîntec de flaut și clar de lună — glas de privighetoare și delicată muzicalitate, venită de dincolo de viața pămîntească.“ (*Bucureștii lalelelor și ai trandafirilor.*) Înclinat, ca orice estet, să integreze natura în artă, Macedonski împrăștie peste tot, cu generozitate princiară, metale prețioase și pietre scumpe, pornit fiind să prefacă totul în argint, aur și nestemate, sau măcar să artificializeze cu gust tot ce îi cade sub priviri. Roirea

unor musculițe în jurul unui dud devine „o horă întinsă printre firele de beteală ale soarelui", un mic spectacol feeric : „Aripi străvezii și aurii se amestecau cu altele mai întunecoase. Căptușeala zburătoarelor împărțea licăriri. Ochii musculițelor, gămălii de ac tencuite cu cărămiziu, se înfocau." *(Între cotețe.)* Un incendiu e asemuit cu un foc de artificii : „stele albastre și rachete stacojii ce se împrăștiau printre clipirile schinteilor ce se încrucișau sub întunerec ca niște gîndaci de aur" (*idem*). O descriere de natură moartă, prima în grai românesc, cuprinde „un ocol de firide, cu perdele de borangic cusute în mătăsuri și fluturi, prin crăpătura cărora se zăreau ori ciubuce de iasomie cu mari imanele de chihlimbar înflorate în peruzele, ori mătănii de preț, călimări de argint de pus în brîu, iatagane și cuțite cu mînerele numai pietre scumpe și chiar, în una din ele, bătută pe fundul peretelui, o minune de icoană lucrată cu sidef și adusă de la Ierusalim" (*Casa cu nr. 10*). În afară de asemenea concretizări ale artisticului, există, desigur, și altele, inclusiv unele de ordin strict lingvistic, semnalate de exegeți, dar modernitatea prozei macedonskiene nu rezidă exclusiv în particularități de acest gen. Abstracție făcînd de preocupări și procedee ce anticipează orientări ale prozei românești de „creație" și de analiză psihologică și nu moduri ale prozei poetice (ca, de exemplu, dezvăluirea de psihologii ciudate, descrierea — în *Thalassa* — de experiențe bizare, îndeosebi ale simțurilor, injectarea de ironie și sarcasm în narație și descripție), e de menționat, bunăoară, ca un operant întru totul modern, de esență poematică, grotescul încorporat în banal, extraordinarul prozaic : absurd, ilar. Năpustirea — *Intre cotețe* — a orătăniilor asupra lui Fandele Vergea e o scenă de epopee asiatică, tratată comic, la modul burlesc, parțial, și schimbînd ce e de schimbat, ca în *Animal Farm*, romanul ulterior cu o jumătate de secol al unui cunoscut scriitor englez „... un număr oarecare de gîște, de rățoi și de găini, și jumătatea unui batalion de curci, cîteva plutoane de bibilici și cincizeci de cocoși străbătuseră în pridvor și, de acolo, în casă (...). Adîncit în gînduri, Vergea sta cu capul în palme (...). În mijlocul bibilicelor, al curcilor și al cocoșilor ce i se urcaseră pe

umeri, izbit din față și din spate de năprasnica năvală a păsărilor turbate de nemîncare, Pandele, ce bîjbîia prin întuneric, încerca zadarnic să iasă din odaie (...)." Nu doar Anghel e prefigurat aici *(Kermesa)*, ca, de altfel, și în alte texte, inclusiv dintre cele reproduse mai sus (inversiuni sintactice, parfumuri), dar și Arghezi, anunțat și prin alte piese *(Pomul de Crăciun*, de ex.), și căruia cu ușurință i s-ar putea atribui, găsit undeva fără semnătură, citatul din *Verigă țiganul*.

Cu toate acestea, Macedonski rămîne un premodern. Nu numai „poezia viitorului", dar și proza... „futuristă" coexistă în opera lui cu literatura trecutului. Estetismul se realizează în simbioză cu cel mai patriarhal ruralism. În aceeași scriere în care boul-bălții „zgîrie oglinda tihnită a apelor, întocmai ca un diamant", lăutari cîntă aprig din viori, stimulați de chiote ale petrecăreților: „Trage cioară / Din vioară / Să s-audă de la moară", și hora se încinge, năprasnică: „— Hei! Hei! / — Uite-așa! — Tot așa! — Și-ncă-așa! — Hei! Hei!" Chiar și în pasajele redactate în stil estetizant, cristalizarea specifică e rareori perfectă. Perfecțiunea artisticului e compromisă de intervenții inutile, notații, precizări, aprecieri deplasate, platitudine, sfătoșenie, sentimentalisme, clișee verbale, stridente („Al Crăciun — sireacu!"; „Dar, de! copii!"; „Alexe, dragul tatei, (...) cît și tu, Nikituș"; „vechea și scumpa noastră Românie"; „umbra aleargă după lumină ca sărutarea după sărutare"). Cuvintele create nu sînt dintre cele mai fericite; în unele cazuri sînt chiar distonante: „mulțime *împălărită*", „să replece", „întrandafirare". Macedonski nu are nici simțul măsurii, nici simțul limbii, atît de sigure ca ale unora dintre scriitorii care vor cultiva după el, urmîndu-i exemplul, proza de artă.

Sub acest raport, D. Anghel, poet cu incomparabil mai puține resurse, îi este net superior. Proza lui se distinge tocmai prin echilibru interior, prin omogenitatea limbajului, prin perfectă izotopie stilistică. Descendent în linie literară nu numai din Eminescu, ci și din Alecu Russo, din C. Negruzzi (în timp ce Macedonski descinde din Heliade Rădulescu și Bolintineanu), Anghel

e un „moldovean“ (în înțelesul dat cuvîntului de către Ibrăileanu) : spirit stăpînit, „uvrier“ migălos, artist, în fine, care își domină în permanență temperamentul prin stil. Această însușire plasează opera sa în proză, cu atît mai mult, într-un alt context tipologic și pe o treaptă a scării de valori neatinsă de omologul său Ștefan Petică. Dacă în versuri, autorul *Serenadelor demonice* transfigurează radical pasionalitatea, poemele sale în proză nu sînt decît revărsări de sentimentalitate minoră, aliaj de banalitate și dulcegărie, fixat în perimate clișee simboliste. În diacronia prozei lirice românești, prozele lui Petică înscriu, indiscutabil, un moment, momentul constituirii prozopoemului ca specie autonomă, dar sub aspectul realizării cu greu li s-ar putea atribui alt merit decît cel inerent unor promițătoare exerciții. Retorica pasională exagerată, diluția, convenționalismul, afectarea le fac suspecte chiar de nesinceritate. Prea contrastează tonalitatea lor, convențional și desuet „poetică“, cu aceea, spontană, frustă, a eseurilor și articolelor pentru a nu da loc bănuielii că poetul își supralicitează afectele. Cîtă deosebire între, să zicem, *Noapte de mai*, poem în proză de Ștefan Petică, și, de pildă, *Sonata lunii*, prozopoemul lui Anghel. În primul îl auzim pe autor perorînd pe un ton plîngăreț și parcă îl vedem storcînd batista de lacrimi :

„Stelele acelea ! În fiecare din ele pare c-a împietrit un gînd clar și o simfonie sonoră. Simți că în lumea aceea neînsufletită și rece s-au dus prietenii pierduți de mult și că în fiecare din acele sclipiri zvîcnește o inimă omenească, o inimă care a simțit, a iubit și a suferit.

Și pe cînd tu, biet copil îndrăgostit, stai la fereastra ei așteptînd-o să apară și să-ți arunce o privire învăpăiată, ele, din înălțimea lor întunecată, trimit peste capul tău blond de efeb raze de bunătate supremă, care(...)“ etc.

În al doilea vizionăm un film :

„Dulce și liniștitoare, noaptea se statornicește. Umbre încărcate de somn, sfioase, moi și încete, lunecă deasupra pămîntului ca o apă. Sfioase, moi și încete, se desfășură, cresc, ca aburii purtați de vînt deasupra unei prăpăstii, se strecoară printre arbori, se tîrăsc spre înălțimi. Luminile biruite, decolorate, palide, albe ofilesc, descresc și

dispar. Un ritm ascuns prezintă și rînduiește năvala aceasta mută a tonalităților încărcate de vis ce se așază. Un farmec mistic trece prin aer și acum o ultimă umbră, ca un steag de doliu și de fatalitate purtat de o mînă nevăzută, flutură ca și cum ar vrea să dea un semnal."

Confesiunea chiar este, la Anghel, detașată, desentimentalizată, obiectivată :

„Mamă ! Ce puțin am rostit numele tău și cît de vag îmi aduc aminte de tine... O negură te învăluie și parcă din neguri e urzit și conturul tău.

În fața mării, unde am stat, privind neîntrerupta goană a talazurilor, acolo m-am apropiat mai mult de tine și am căutat să te rechem. Din fundul orizontului aceluia ce-l hotărăște linia curbă a mării, de acolo ai venit tu." Ș.a.m.d.

Spre distincție de stilul macedonskian, presărat pe alocuri cu sintagme proprii discursului oral și, pe ansamblu, nu în permanență foarte elaborat, al lui D. Anghel este eminamente scriptic ; niciodată spontan ; „artistic" la modul absolut, ca formulă cel puțin, dacă nu întotdeauna și prin desăvîrșită realizare. Scriind, Anghel oficiază. Asemenea amintiților premergători, și altora, asemenea lui Odobescu mai cu seamă, el are, s-ar putea zice, stilul în sînge. Natură contemplativă, acest creator de „fantazii și portrete" nu emite niciodată lamentouri, ca „sensitivul" Petică, nu e, în nici o împrejurare, patetic, precum expansivul Macedonski, și nici, ca amîndoi, senzual ; este, cu consecvență, un visător liniștit, care își proiectează visarea pe ecrane, transformîndu-și emoțiile în priveliști. Secvențele de viață patriarhală din *Fantomele* sale evoluează într-o derulare tot atît de calmă, și tot atît de obiectivate, ca scenele statornicite de Alecu Russo în *Amintiri*. Limbajul său, în primul volum de proză, e atît de asemănător cu al coregionalului mort înainte de nașterea sa, încît pentru stabilirea diferenței specifice ar fi necesar un studiu special. Cu timpul, această diferență se va preciza, marca ei fiind vocabularul neologistic. E ceea ce, tocmai, modernizează proza lui Anghel, în raport și cu cea odobesciană, cu care se aseamănă prin cultivarea perioadei, prin orchestrarea savantă a frazei ample, arborescente. În această

direcție, autorul *Arcei lui Noe* va fi continuat de Lovinescu.

Perfecționînd procedee, realizînd impecabil moduri artistice instaurate în epica românească de către întemeietorii ei, a modernizat Dimitrie Anghel, *eo ipso*, proza poetică mai mult decît Macedonski și Petică ? Formal considerînd lucrurile, nu. Inovațiile lui nu sînt, *in abstracto*, mai revoluționare decît ale animatorilor „cruciadei simboliste" românești. Nici chiar spectaculoasele intervertiri sintactice, discreditate în parte prin manierism, nu sînt neapărat de tip specific modern, incompatibil cu esteticele tradiționale. Ce altceva a făcut în fond Anghel decît să aplice în proză un procedeu frecvent de cînd lumea în versuri ? El a devenit un pionier al modernizării mai eficient în ordinea practică decît Macedonski și Petică, nu pentru că ar fi întrebuințat mai multe și mai îndrăznețe procedee inovative decît ei, ci fiindcă le-a întrebuințat mai bine. În timp ce, bunăoară, Macedonski doar etalează obiecte de preț, Anghel introduce, cum s-a relevat, „obiecte *producătoare* (în sens epistemologic) de alte «obiecte»", generatoare de amintiri, prin care învie o lume defunctă ; învestește obiectele cu funcție simbolică [12], depășind astfel „viziunea metonimică" din proza macedonskiană [13]. În alți termeni, scriitura angheliană creează un al doilea plan, paralel primului, produs prin numirea diverselor obiecte, metaforizează — uneori — reprezentările. Macedonski și Petică au scris proză poetică unidimensională. A lui Anghel tinde spre pluridimensionalitate. Discursul prin care se alcătuiesc piese ca, de exemplu, *Gherghina* sau *Vasul-fantomă* emană un flux emotiv care, învăluind figurația într-un aer de melancolie, îi conferă implicit, pe cale de strictă sugestie, funcții semnificante. În primul caz, gherghina, floarea care „tace", întruchipează, în universul grădinii, discreția, modestia, demnitatea ; în al doilea, dărăpănatul șlep, „ruină de corabie ce înfruntase și ea valurile și întîmplările", este imaginea perisabilității. Din aerul răspîndit de vechi mobile, obiecte, tablouri renasc în amintire timpurile duse. În timp ce macedonskienele „năluci din vechime" sînt siluete desenate cu o peniță sprințară, uneori ghidușă, „fantomele"

lui Anghel sînt aparițiile de vis, înconjurate de un halo sanctificant :

„Bătrîn de tot îl revăd apoi [pe Kogălniceanu], într-un palton lung pînă la pămînt, urcînd greoi scările unei tribune. Într-o sală furtunoasă de întrunire, glasul lui stins și plîngător abia răsună și lacrimi mari i se rostogolesc pe obrajii bucălați, fără să le poată stăpîni. Mîna lui mică și fină duce la gură din cînd în cînd o sticluță din care bea și în tăcerea din sală glasul reîncepe tînguitor. Se apăra bătrînul de o acuzare ce i s-ar fi aruncat și vorbea de Iașul lui de care îl legau atîtea amintiri și care-i datora atîtea (...). O mîhnire nesfîrșită cuprinsese sala și un sentiment de rușine îi învinsese pe toți. Era ceva sfîșietor în glasul lui și apărarea aceea era făcută ca de pe pragul unui mormînt."

Cînd utilizează registrul celălalt, al umorului, al ironiei, al sarcasmului, cînd, în genere, operează cu un vocabular intelectualizant, neologistic, cînd, mai ales, cu acest limbaj, contruiește tablouri grotești, viziuni teratologice, precum acele din *Agora modernă* și *Arca lui Noe*, D. Anghel realizează pagini care, în ciuda literaturismului exagerat, strident, suportă, și ca tip de scriitură și sub aspect valoric, comparația cu prozele lui Arghezi de același gen :

„Dumnezeu coborî din nou pe pămînt, cu vasta lui turmă de bestii și le lăsă să se multiplice și să reprezinte fața lui divină. Ele au stăruit și s-au selecționat, s-au îndepărtat una de alta și s-au adaptat diferitelor medii, și-au stins lumina ochilor ca să nu mai vadă soarele, prefăcîndu-se cîrtițe și călătorind sub pămînt, și-au exagerat personalitatea, ridicîndu-și gîtul deasupra arborilor și ascunzîndu-și numele lui Dumnezeu sub pseudonimul de girafă, s-au strîns în mușuroaie ori s-au răzlețit în pustiuri, au întins aripi să se înalțe în albastru ori au coborît în adîncurile nebănuite, aprinzîndu-și un far luminos deasupra orificiului veșnic căscat ca să înghită o pradă, s-au făcut mlădioase, șerpuitoare alge, ori monstruoase balene ce aruncă necontenite clisme văzduhului, cînd li se urăște cu imensitatea infertilă a singurătăților în care trăiesc, meduze ce mai poartă în gelatinosul lor trup reflexul curcubeului primitiv, ramifi-

cată și tentaculară caracatiță i-a plăcut să fie, ori neagră sepie, ce aruncă un nor de cerneală în limpezimile în care se reflectează cerul s-a transformat, precum și în ființa mea neliniștită și ciudată i-a plăcut să se manifeste, spre deznădejdea mulților mei semeni."

În temeiul unor asemenea creații, ca și prin unele particularități strict stilistice, semnalate [14], nu-i exagerat a se afirma că, în anumite privințe, D. Anghel este un postsimbolist.

„CEILALȚI“

La trei ani după apariția volumului de debut al lui D. Anghel, șase de la editarea *Fecioarei în alb* a lui Petică, treisprezece de la publicarea *Excelsior*-ului macedonskian, în 1908, cînd mișcarea simbolistă românească avea de acum o istorie, poeții de orientare modernă se considerau, întocmai ca înainte de trecerea în noul secol, „ceilalți“.

„Cîțiva tineri care vorbesc și citesc românește la fel cu ceilalți — anunță Ion Minulescu, în articolul-manifest *Aprindeți torțele !*, cu care se deschide *Revista celorlalți* — dar care voiesc să scrie într-altfel decît ei, au curajul ca ziua nămiază mare să înfigă în mijlocul drumului un fanion și, adresîndu-se celorlalți, să le spună :

— Pînă aici este drumul vostru ; de aici încolo, al nostru.“ [1]

Patru ani mai tîrziu, simboliștii români din a doua promoție se proclamă „insulari“ :

„Sîntem [...] insularii dezgustați și răzvrătiți de larma seacă și obraznică a celor de pe continent [...]

[...] ne-am răznit de restul lumii pentru că începusem să ne sufocăm în atmosfera aceea falsă și negustorească [...] ne trebuie o nouă formulă de viață, și vom găsi-o.

[...] Înțelegem [...] să călcăm drumuri neumblate și să născocim motive noi“. [2]

Vechea și noua orientare artistică, tradiția și spiritul modern nu puteau evolua, potrivit credinței tinerilor simboliști, decît paralel : una sucombînd în poncife discreditate, alta instaurînd frumuseți nemaivăzute. Între

consacrații oficialităților și „noii veniți" nu era posibilă nici o conlucrare, nici o înțelegere. Primii erau, în reprezentarea „celorlalți": „îmbătrîniți", „neputincioși", „orbi"; „ceilalți" se voiau — pentru păstrătorii tradiției — „nemulțumiți", „răzvrătiți", „nebuni". Socotindu-se „preoții religiei de mîine", aceștia din urmă își propuneau să construiască un viitor fără nici o relație cu trecutul (pentru care declarau a nu avea „nici o dragoste"), să nu săvîrșească decît actele „prin care un om se deosibește de altul", într-un cuvînt: să se diferențieze radical de premergători și de aceia dintre contemporani care evitau „drumurile neumblate". Valoarea supremă, în înțelegerea lor, este singularitatea. Nimic mai firesc, în consecință, decît adoptarea acesteia ca ideal de artă:

„Nu ne temem de singularitate, ci o căutăm [...]. Ne ridicăm pe însăși necesitatea sufletească de singularizare [...]."

În scopul singularizării, iconoclaștii sacerdoți ai noii arte vor cultiva tot ceea ce iese din „comun și banal": straniul, insolitul, „ceea ce este nou, ciudat, bizar". O asemenea practică trebuia, după calculele lor, să le creeze un statut paradoxal, de genii neînțelese, condamnate, în sfera „continentalilor", la condiția de paria. Debutînd editorial, în același an în care scoate *Revista celorlalți*, Minulescu se autoportretizează ca „străin" cu sandale rupte, înfășurat în togă albastră zdrențuită, sosit „din lumea creată dincolo de zare", lume în care „nu-i ceru-albastru și copacii nu-s verzi", cu scopul de-a aprinde în suflete „lumina stinselor făclii" și a încununa cîmpurile „cu strălucirea aureolelor de mîine". Bineînțeles, solia sa nu este primită:

Dar poarta a rămas închisă la glasul artei viitoare.

. . . . . .

Era prin anul *una mie și nouă sute opt* — îmi pare.

Aceasta era situația poetului simbolist, „prin anul una mie și nouă sute opt", în propria lui viziune. În realitate, ea se înfățișa întrucîtva altfel, diferențiată de la caz la caz. Critica tradiționalistă respingea simbolismul, dezaproba practicile poetice agresiv secesioniste, dar

nu refuza să recunoască talentul și, de voie, de nevoie, să acorde ospitalitate în periodicele pe care le dirija, chiar și celor mai radicali moderniști, nu, desigur, fără a căuta să-i tempereze.

Primele poezii minulesciene de netă factură simbolistă au apărut în *Viața literară și artistică* a lui Ilarie Chendi și autorul *Romanțelor pentru mai tîrziu* a colaborat, în continuare, la *Sămănătorul* și *Viața românească*. Ovid Densusianu n-a fost mai receptiv față de creația lui decît doctrinarii sămănătoriști și poporaniști. Iar inima publicului larg, a celui tînăr în speță, nu numai că n-a „rămas închisă" pentru sonurile fascinante ale versurilor sale, dar și-a făcut din vestitorul „artei viitoare" un idol. Fără mari rezistențe din partea criticii, revistelor, editurilor, forurilor oficiale s-au instalat în lumea literară și alți simboliști și moderniști. Chendi a scris despre Săvescu, Petică, Minulescu, Stamatiad cu bunăvoință ; pe Arghezi îl situa, în martie 1911, „printre cei puțini poeți moderni mai serioși de cari dispunem astăzi", sub cuvînt că „*nu* pătimește de boala generală a tinerilor noștri scriitori de versuri : de banalitate" [3].

Aproape toți smboliștii bucureșteni de marcă (Minulescu, Stamatiad, Davidescu, M. Săulescu) semnează în *Convorbiri critice* și, împreună cu cei din alte părți, au de asemenea deplin acces în *Noua revistă română*, condusă tot de un universitar, C. Rădulescu-Motru, și în cea mai citită publicație din deceniul al patrulea, *Flacăra*. Nimic nu obstacola arbitrar afirmarea poeților de orice orientare, moderniștii putîndu-și valorifica scrisul, publicistic și editorial, exact în aceeași măsură ca tradiționaliștii. Cititori aveau și unii și alții, receptarea producîndu-se în funcție de atributele individuale, admirate sau tratate cu indiferență exclusiv ca atare, fără nici un *parti pris* dictat de apartenența poeților la o școală sau alta. Romanțele minulesciene au trebuit reeditate, după un an. Apărut în 1910, volumul *La fîntîna Castaliei* al lui N. Davidescu, e retipărit în 1914, și re-retipărit în 1916, în interiorul celei de a doua culegeri a autorului, *Inscripții. Din trîmbița de aur* (1910), cartea de debut a lui Al. T. Stamatiad a avut patru ediții, plus aceea a întregii opere, în care a fost încorporată, și a obținut un

premiu. Premiate au fost, de altfel, toate volumele poetului. La maturitate, Stamatiad a ajuns, ca și alți „insulari", disprețuitori ai „continentalilor", în frunte cu Minulescu, laureat național. E un fapt demn de reținut că, asemenea avangardiștilor și contestatarilor de pretutindeni și din toate timpurile, simboliștii români n-au refuzat nici uneia dintre instituțiile contestate premii, distincții, titluri, onoruri, unii chiar le-au etalat emfatic, odată primite, supralicitîndu-le. Atitudinea de frondă e inerentă însă curentelor înnoitoare prin definiție. Chiar dacă n-ar fi întîmpinat dificultăți la debut, chiar dacă i s-ar fi deschis automat paginile tuturor periodicelor, de îndată ce s-a înapoiat, în 1904, de la Paris, ca vestitor al noii ere artistice, Minulescu nu putea să nu ia aere de „nou venit" enigmatic, „pelerin" straniu, neînțeles, de vreme ce arta pe care o propunea era acționată de principiul „s'insurger contre", „marcher tout à rebours" [4] și urmărea producerea versului care „de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, etranger à la langue et comme incantatoire" [5]. La rîndul lor, camarazii săi de ideal estetic, voindu-se altfel decît continuatorii cuminți ai modalităților poetice tradiționale, au adoptat și ei, deliberat, atitudini provocatoare, au cultivat programatic tot ce era, în epocă, de natură a șoca și scandaliza. Așa procedaseră și procedau inspiratorii și omologii lor în toate țările : nu doar în scris, în viața cotidiană chiar ; Baudelaire își vopsea părul în verde, Viaceslav Ivanov „se plimba [...] — relatează Iorga — în blană de sobol și în pantaloni de mătase trandafirie și își lega la degete ghiare lungi, ca să semene mai bine cu dracul". [6] Insurgenții noștri s-au comportat, în genere, ca oameni perfect normali în societate ; în versuri, însă, țineau cu tot dinadinsul să fie „ceilalți". Cum ?

Un mod de a nu fi ca alții, în poezie, era întrebuințarea versului liber. Cu toate că acesta nu era o noutate, la noi, în primul deceniu al secolului, cînd *Hinov*-ul macedonskian parcurgea cel de al treilea deceniu de existență, a-l cultiva însemna rupere de tradiție. Fără să fi declanșat, ca în Franța, reacții violente, versul liber s-a instalat și în poezia românească foarte încet. Mace-

donski nu l-a mai practicat, după experimentul din 1880, către sfîrșitul vieții l-a repudiat chiar ; discipolii săi nu s-au grăbit să-l adopte. A trebuit, paradoxală situație, să vină Densusianu, cel mai academizant dintre directorii de conștiință români, pentru ca, prin activitatea dublului său liric, Ervin, verslibrismul, adormit de îndată ce venise pe lume, să reapară în spațiul prozodic după douăzeci și cinci de ani de absență. Poeziile celui ce avea să publice în 1912 volumul *Limanuri albe* sînt, însă, atît de retorice și abstracte, atît de puțin lirice, majoritatea, încît nu cu ele se putea demonstra eficacitatea „noului" sistem de versificație. Acesta s-a impus grație însușirii lui de către un poet propriu-zis, și realmente de avangardă, nu altul decît „clopotarul revoltei lirice românești", întemeietorul și animatorul efemerelor, dar eficientelor mici publicații *Revista celorlalți* și *Insula*. Adeseori, versul lui Minulescu nu e liber decît în aparență. Adeseori, dar nu totdeauna. Dacă, bunăoară, în *Romanța celor trei corăbii* sau *Celei mai aproape*, poetul nu face decît să fractureze grafic versul regulat, să schimbe așezarea clasică în pagină astfel încît, în loc de :

Porniră cele trei corăbii... Spre care țărm le-o duce vîntul ?...
Ce porturi tainice, ascunse cercetătoarelor priviri,
Le vor vedea sosind mînate de dorul tristei pribegiri ?...
Ce valuri nemiloase, mîine, le vor deschide-n drum mormîntul ?...

să rezulte :

Porniră cele trei corăbii..
Spre care țărm le-o duce vîntul ?...
Ce porturi tainice,
Ascunse cercetătoarelor priviri,
Le vor vedea sosind mînate de dorul tristei pribegiri ?...

Ce valuri nemiloase,
Mîine,
Le vor deschide-n drum mormîntul ?...

și în loc de :

De ce, cînd plîngi, în plînsu-ți moare o-ntreagă lume de petale
De trandafiri, de chiparoase, de nuferi albi și crizanteme ?...

De ce, cînd plîngi, cu tine plînge tristețea blondelor opale,
Iar torțele aprinse-n umbra castelelor medievale
Se sting suflate ca de groaza demoniacelor blesteme ?...

să avem :

De ce, cînd plîngi,
În plînsu-ți moare o-ntreagă lume de petale
De trandafiri,
De chiparoase,
De nuferi albi,
Și crizanteme ?...
De ce, cînd plîngi,
Cu tine plînge tristețea blondelor opale,
Iar torțele aprinse-n umbra castelelor medievale
Se sting suflate ca de groaza demoniacelor blesteme ?...

versurile unor poeme ca *Romanța noului venit*, *Spre insula enigmă*, *Pelerinii morții*, și altele, nu se lasă încorsetate în vreun metru clasic ; în orice caz, nu toate. Iată :

De unde vin ?...
De unde pot veni, cînd ochii-mi plini de regrete și triști,
Par două candele aprinse în cripta morților poeți ?
Priviți...
Sandalele-mi sunt rupte,
Iar toga ce mi-o dete-Apollo
În noaptea cînd pornii spre voi
Abia-și mai flutură albastrul de-a lungul umerilor goi.

Aceste versuri nu pot fi clasicizate prozodic decît prin eliminarea unora : a primului și a celui de al patrulea și al cincilea. Altfel, contopind versurile 4—5 și 6—7, obținem o strofă de 6 versuri asimetrice, primul avînd patru silabe, al patrulea și al cincilea, împreună, nouă, celelalte : șaptesprezece. Versurile mai scurte rămîn și nerimate, spre distincție de cele lungi, ce rimează, perechi. În celelalte două poeme citate, de asemenea, oricum ar fi redispuse grafic, versurile, chiar cele ce rimează între ele, nu au același număr de silabe. Chiar în strofele de factură perfect tradițională, modernizate doar tipografic în latura prozodică, apare uneori cîte un

vers ce rupe simetria. *Spre insula enigmă*, de pildă, debutează cu strofa :

Un șuierat prelung salută ivirea zorilor...
În larg,
Un strop de purpură pătează albastrul violet al mării,
Pe bric,
Lumina roșie se stinge în vîrful primului catarg,
Și-n locul ei, pe sfori, se-nalță pavilioanele...
E ziuă !...

care ar putea fi redusă la un catren cu stihuri de șaptesprezece și optsprezece silabe, primul și al treilea avînd rime încrucișate, al doilea și al patrulea rămînînd albe, dacă n-ar exista versul bisilabic „Pe bric", ce rămîne fatal pe dinafară. Metricienii l-ar putea considera o anacruză. Nu lipsește nici situația inversă : stricarea proporției metrice prin apariția unui vers mai lung. În *Romanța celor ce se vînd*, de ex., versurile sînt octo- și enea-silabice, cu excepția unuia, al doilea din strofa a doua, care e de unsprezece silabe :

Se-ngroapă soarele-ntr-un nor —
O, negrul nor ca și mormîntul
Înșelătoarelor ce mor
Neplînse de amanții lor !

Pe la ferestre-și plimbă vîntul
Tristețile sfîrșitului de vară,
În timp ce-n cîrciuma murdară,
Din strunele de-aramă — cîntul
Chitarelor
Își ia avîntul...

Dacă față de vers, ca unitate ritmică, Minulescu își permite, totuși, relativ puține și moderate libertăți, strofa, în poemele lui, nu păstrează nimic din structura ei consacrată. Piesele compuse din strofe cu același număr de versuri sînt rarisime în opera sa, regula fiind absoluta disparitate, coexistența strofelor de întinderi cu totul diferite, și care rămîn așa chiar transcrise în conformi-

tate cu vechile uzanțe prozodice. Același nonconformism în succesiunea rimelor. În cîte o strofă, trei sau mai multe versuri au, măcar prin repetiție, o aceeași rimă, și ea revine în strofele următoare, iar altele, în schimb, nu rimează. Un exemplu : întîia piesă din *Triptic banal*. Mai multe rime în *-alt, -az, -ad* și *-eți* împresoară versul ultim al strofei a doua și primul din a treia (de fapt, un singur vers, despicat), albe :

Prin curtea pavată cu plăci de bazalt
Răsună grăbiții pantofi de atlaz,
Răsună ca stropii de ploaie ce cad,
Ce cad din înaltul și negrul pervaz,
Ce cad din pervazul patrat și înalt
Pe plăcile negre și verzi de bazalt.

Sunt singur...
Odaia-mi cu albii pereți
Îmi pare enorma cutie de brad,
În care nebunul dresor de sticleți
Și-a-nchis favoritul...

Și pașii grăbiți
Răsună prin curtea cu plăci de bazalt,
Pe plăcile negre și verzi de bazalt,
Răsună ca stropii de ploaie ce cad
Și cîntă prin curtea cu plăci de bazalt
La fel cu-aripații nebuni cîntăreți.

Ceilalți simboliști notorii au recurs, și ei, la versul liber cu destulă moderație. Derogările lui Bacovia de la disciplina prozodică sînt, în general, minore înainte de volumul *Cu voi ;* după editarea acestuia, intermitente. Al. T. Stamatiad, Barbu Nemțeanu, Mihail Cruceanu, N. Davidescu, Demostene Botez, B. Fundoianu au scris mai mult în vers regulat. Verslibrismul proliferează prin Elena Farago, Emil Isac, Mihail Săulescu, I. M. Rașcu, D. Iacobescu, dar și ei se întorc frecvent la ritmul cadențat, mulțumindu-se doar să nu se conformeze strict tuturor exigențelor înscrise în codul acestuia. Dacă ar fi opus poeticii tradiționale doar versul liber, simboliștii români, cu certitudine, n-ar fi întîmpinat, în ascensiu-

nea lor, nici o împotrivire din partea criticii așa-zicînd „oficiale". Elena Farago a colaborat numai la publicații tradiționaliste și eclectice. Nici vocabularul ostentativ neologistic al unora nu era incompatibil cu prezența în reviste „sănătoase", neaoșiștii intransigenți fiind, chiar și la începutul secolului, cazuri rare, ciudate, prezențe mai curînd periferice. Cu atît mai puțin, nu puteau provoca scandal anumite procedee noi, sau relativ noi, precum diferitele tipuri de repetiții sau aliterațiile. Cu totul altceva stîrnea fie furie, fie consternare în mediile academice — și nu doar în cele conservatoare : etalarea unor „îndrăzneli", de natură erotică, în special, ce violentau gustul normal sau doar sfidau universul poeziei românești de bună tradiție. Micile reviste insurgente conțineau, în acest sens, versuri pe care nici Densusianu, cu toată adeziunea sa înflăcărată la modernism, nu le-ar fi tolerat în *Viața nouă*, în ruptul capului. Pe de altă parte, unele din acele poeme moderniste pe care le-ar fi publicat și el, cu entuziasm chiar, căci consunau cu ideile sale și, mai mult sau mai puțin, chiar cu propriile versuri, nu puteau fi decît agreate și de către doctrinarii specificului național.

Apologet al „poeziei orașelor", directorul *Vieții noi* nu putea decît saluta pătrunderea în spațiul liric național a peisajului urban, apariția unor priveliști de „gări cu firme albastre", trenuri, automobile, fabrici, mașini, bulevarde, porturi, corăbii ; sămănătoriștilor și poporaniștilor, în schimb, pentru care orașul era „Sybaris" și „Cosmopolis", imagistica din cuprinsul unor versuri precum :

Doar trenul pleacă,
Trenul singur
Respiră,
Cugetă,
Vorbește,
Și-n forța aburilor cîntă
Viteza roților ce crește...

(Ion Minulescu : *Prin gările cu firme-albastre*)

sau :

Fum gros se-nalță-n cer,
Sirena fabricii sună.

(Emil Isac : *Sirena fabricii*)

sau :

Încet se-ntinde noaptea în ondulări de val
Și-ncheie simfonia al fabricii semnal...

(Vintilă Paraschivescu : *Orașul în amurg*)

sau, mai ales :

Ah ! parcă tot orașul e-un uriaș, pe care
L-au ferecat dușmanii în lanțuri, și mereu
Se zbate-ntr-o supremă, zadarnică sforțare,
Clocotitor de ură, țipînd spre Dumnezeu.

(M. Săulescu : *Orașul*)

nu era de natură a le provoca entuziasm, chiar dacă unele au apărut în reviste conduse de ei. De altfel, lirica citadină a unui Minulescu, unui Bacovia, unui D. Iacobescu, și chiar, în bună parte, aceea căreia el înșuși îi făcea loc în *Viața nouă* corespundea doar cu totul parțial și „idealului suprem" al lui Densusianu însuși, care cerea o „poesie plină de vlagă, poesie viguroasă, energică" [7], în măsură să celebreze o „viață frămîntată, gravă, viață de lupte mărețe și eroice" [8], „zbuciumul orașelor, munca aprigă (...), viața din uzine, mașinismul, progresele științei" [9]. În reprezentarea ilustrului savant „orașele sînt lăcașurile idealismului", în care „se frămîntă ideile" și „trăiesc aceia care-și lasă gîndurile să cuprindă nemărginirile și să pregătească ce va fi mîine" [10] și e de la sine înțeles că le-ar fi vrut înfățișate astfel. Poezie urbană „viguroasă, energică", Densusianu avea însă rareori prilejul de a publica : atunci cînd o scria el însuși și cînd o obținea de la un colaborator, animat mai mult de bune intenții decît de talent : Vintilă V. Paraschivescu. Doar autorul *Cascadelor luminii*, în afară de Ervin, a cîntat, în epocă, „munca aprigă" imnic, cu efecte, din

păcate, nu atît lirice cît retorice, invocînd priveliști tipice din mină :

Vă coborîți în zori,
În negrul galeriilor pustii,
În labirintul rece,
Săpat de voi în stîncă,
Și luminîndu-vă cu raze slabe mersul,
Ca niște credincioși în catacombe,
Pătrundeți pîn-la locul unde «Azi»
Îl pregătiți să fie minunatul «Mîine»,
Comoară de puteri înălțătoare.

Și altele, din uzine :

În negrele uzine,
Într-un decor de umbră, ca în temple,
Mașinile dorm somnul greu de fier.
Giganticele roate,
Cu brațe de ciclopi, strălucitoare,
Așteaptă vechii lor prieteni.
Cu mușchii de oțel,
Cu fețele de bronz,
Încrezători și siguri,
Ei vin să le deștepte
Și le pornesc la dansul lor nebun.
Un șuier, ca un cîntec în pustiu,
Și roțile se mișcă-n joc fantastic...

Obișnuit, citadinismul simboliștilor, al celor de la *Viața nouă* inclusiv, se declară prin apariția de parcuri, grădini, interioare luxoase, străzi mizere, cafenele, iar cînd vreun poet cîntă orașul ca atare, acesta e, de cele mai multe ori, un „oraș bolnăvit“ (Emil Isac), neurastenizat, spațiu al damnării :

Vai ! cît de triști și obosiți treceau...
Păreau că dorm, păreau că-s într-un vis ;
Păreau că-s morți, sculați atunci din groapă,
Și că-ntr-adins cu toții și-au deschis
Mormintele de negură și apă,
Ca să le-mprăștie-n lume...

(Mihail Săulescu : *Orașul*)

Viziuni tonice se făuresc rareori și, interesant, nu neapărat în mediul *Vieții noi*. Cea mai avîntată proiecție în viitor a panoramicului unei capitale moderne splendide e produsul imaginației unui poet care n-a publicat în revista lui Densusianu nimic :

Iar mîine Bucureștiul cel plin de noapte-acuma, —
De praf și de noroaie, în orice parte, ieri,
Cuprins va fi deodată de-un singur suflet numa,
Ieșit din ne-nțelesul atîtora tăceri...
Pe străzi și bulevarde, prin parcuri și prin piețe,
Tăcut și plin de umbră sau grav și-asurzitor,
Cu noi puteri de hrană multiplelor lui fețe,
Cu nezărite brațe, prinzîndu-le prin zbor,
Din aer, de pe stradă, din pomi sau de pe case, —
O ! mîine, Bucureștiul acesta nezărit,
Oraș cu străzi înguste și cu femei frumoase,
Îl va simți cum crește din sînu-i răscolit...

(Mihail Săulescu : *Capitala*)

În *Viața nouă* apar, în schimb, în răspăr cu „idealul și îndemnurile" directorului : un „palat fantastic", ce „arde ca o torță-n durere" (V. Demetrius : *În visuri de durere)*, un salon „plin de lume", cu pian, pe ale cărui clape „delir versi tu, Vana" (George Duma : *Imn)*, o sală în care „în cîntec și lumină balu-noată, / Perechi zîmbind cu drag se desfășoară" (Matei Elian : *Cîntări sfioase,* XXXI) și alte imagini de același gen. Nicăiri, simbolismul languros, maladiv, mimetic, epigonic, agonic n-a fost mai acasă la el decît în revista ce milita pentru o poezie a vieții clocotitoare. Nu doar „cîntările" lui Matei Elian sînt „sfioase" ; cei mai mulți dintre colaboratorii permanenți semnează îndeosebi versuri în tonalitate eminesciană minoră, făcută și mai dulceagă prin gingășie efeminată, moliciune fadă :

Eu simt că-n astă seară ceva în mine moare,
Ceva curat și fraged se stinge ca o floare :
Petală cu petală, încet și dureros...

(Oreste : *Nevroză*) ;

Teama unei pagini albe n-o mai știu,
Cînd acum, cu lacrimi și cu sînge,
Mamă-n ani pierdută, ție-ți scriu...
Doru-mi fuge ca un cerb într-un pustiu,
Inima-mi, ca-n frig un melc, se strînge...

(Șerban Bascovici : *Pentru buna mamă dusă*) ;

Și-aș vrea, în mult trudita-mi viață, puterea de-a răbda să-mi
crească,
Iar dacă nu — să pierd simțirea și gîndul, flacăra cerească ;
Să nu mai zmulg, luptînd, lumină dintr-un infern de chinuri
stranii,
Ci să pătrund, prin poarta gropii, în noaptea raiului Nirvanii.

(Emil Maur : *Excelsior*)

Ce individualizează o vastă suprafață a poeziei simboliste românești din primele decenii ale secolului e gustul pentru rar, pentru straniu, pentru insolit, expresie îndeosebi a unei hipersensibilități (reală sau afectată), a unui nevrozism, în multe — poate, în cele mai multe — cazuri, livresc, dar și a unei reale nevoi sufletești de nou, de ceva mai interesant, mai subtil decît ceea ce ofereau — atunci — existența concretă și arta autohtonă. Numeroase poeme se intitulează *Nevroză*, *Spleen*, *Tristețe*, *Elegie*, *Monotonie*. Era o modă a fi „trist", invadat de „melancolie", de „tristeți fără motiv", „tristeți atavice", de „neliniști", a te simți „singur", „solitar", a te reculege în parc, a cînta seara, amurgul, toamna, dar moda a prins, ca pe timpul preromanticilor, pentru că, realmente, viața era, vorba lui Laforgue, exasperant de „quotidienne". Orașul lui Emil Isac era, cu adevărat, „bolnăvit", și tot astfel acela al lui Rașcu („Oraș-cavou, cu strade-nguste și cu asfalturi de infern"), al lui Nemțeanu :

Galați, oraș cumplit de negustori,
La tine stă poetul ca-n Sodoma !
El seamănă cu trudă mîndre flori,
Tu nu le poți simți însă aroma.

spre a nu mai vorbi de tîrgul bacovian. Monotonia, banalitatea domneau, cu atît mai mult, în rurala Herță a lui Fundoianu, unde

fetele așteaptă în ulița murdară
tăcerea care cade în fiecare seară
și factorul, cu gluga pe cap, greoi și surd.

Capitala însăși — rezultă din versurile lui Săulescu, și nu doar din ele — era „plină de noapte, de praf și de noroaie", cu imensul avantaj, însă, de-a fi putut oferi poeților, ca locuri de refugiu, redacții și mai ales cafenele, în care să-și edifice imaginativ lumi convenabile. Acele lumi, însă, tocmai nu-i ispiteau pe criticii care se străduiau să îndrepte interesul scriitorilor spre sat, și nici pe aceia ce considerau simbolismul energetism.

Întocmai ca la începuturile mișcării simboliste, mulți dintre poeții angrenați în ea opun, și după 1900, în etapa maximei efervescențe, banalului cotidian tot ce ține de „altceva", de la senzualitate la exotism Sensibilitatea delicată, maladivă, sau simplul snobism i-au decis pe mulți să prefere, bunăoară, florilor de cîmp flori rare, de grădină, fluierului și scripcii vioara, pianul, clavirul, teorba, fetelor rumene, zdravene, femei clorotice, sau liliale, eterice, normalului patologicul, naturalului artificialul și livrescul.

Drept urmare, botanica simbolistă s-a revărsat în poezia română, abundent, și prin continuatorii lui Macedonski, Anghel și Petică, umplînd-o și mai mult de roze, crizanteme, dalii, garoafe, hortensii, magnolii, mimoze, aducînd și alte specii florale, în special tuberoze, altfel spus, chiparoase :

Tu, cu pupile dilatate,
Visai în dantelări imaculate,
Cînd tuberozele plouară
Aroma-ametitoare, solitară.

(D. Karnabatt : *Elegii celei ce a murit*) ;

Și seara care vine molatecă și tristă
Dezvăluie-ndărătnic trecutul și persistă
Să scoată din parfumul de flori de tuberoză
Fantome diafane și reci ca o cloroză.

(N. Davidescu : *Și seara care vine...*) ;

Pe etajera roză,
Azi am găsit, iubito,
O albă tuberoză.

(Al. T. Stamatiad : *Pe etajera roză, pe etajera neagră*) ;

...În plînsu-ți moare o-ntreagă lume de petale
De trandafiri,
De chiparoase,

(Ion Minulescu : *Celei mai aproape*)

Saloanele de fantezie s-au înmulțit, în teritoriul liric național, și odată cu ele mobilele de lux, draperiile, covoarele, obiectele de artă, bibelourile, podoabele, tablourile de pictori moderni, etajerele cu volume ale „poeților blestemați", instrumentele muzicale adecvate creației compozitorilor admirați de simboliști (Chopin, Weber, Wagner) sau doar neobișnuite la noi. Dintre acestea din urmă, teorba e cea mai des utilizată :

Începe serbarea, teorbele cîntă.

(Al. T. Stamatiad : *Palatul cu șapte coloane*) ;

Ținînd în mîini de ceară teorbe legendare,
Ritmează pași de umbre cu ritmuri de suspine (...)

(N. Davidescu : *Viziune*)

Adoratori, precum Petică, ai fecioarelor pale (M. Cruceanu, de ex. introduce un „fantastic convoi" de „fecioare pale cu ochii de vise"), unii dintre noii simboliști le conferă acestora statut civil de prințese, castelane, crăiese :

Pe trepte de-alabastru coboară castelana,
Mantaua ei superbă, brodată-n crini heraldici,
Cu trena ei imensă, pe trepte șerpuiește.

(Al. T. Stamatiad : *Pe etajera roză, pe etajera neagră*) ;

Princese rătăcite pe valuri de durere
Aduc o melodie de gesturi muzicale (...)

(N. Davidescu : *Viziune*)

Și la o poartă feodală
Crăiasa palidă mi-a-ntins
Cu mîna albă ca zăpada,
Un crin de buzele-i atins.

(Al. Gherghel : *Cînd toamna...*)

În jurul meu... castele-nalte, cu turnuri și cu porți măiestre,
Cu visătoarele profile de castelane la ferestre.

(I. M. Rașcu : *În orașul gotic*)

Într-un castel sînt trei fecioare — trei diafane tuberoze —
Cu-adînci priviri de lacuri moarte, cu mîni subțiri și buze roze,
Cu părul brun — pe forme albe rotind ca undele-n inel —
Cu gesturi vagi de dansatoare...
Sînt trei fecioare-ntr-un castel.

(I. M. Rașcu : *Într-un castel sînt trei fecioare...*)

Alții (uneori și cei citați, nu toți) preferă, dimpotrivă, „muza venală", femeia baudelaireiană, „care minte", „Magdalena păcătoasă", „felina". Notoriu în această privință este mai cu seamă Ion Minulescu, celebratorul „celor ce se vînd", trubadurul demitizant, care nu cere femeii „patima nebună și fără de sfîrșit" și, în general, „nimic din ce poetul palid / Cerșește-n veci de veci, stingher", căci știe cît valorează legămintele :

Eu știu c-ai să mă-nșeli chiar mîine...
Dar fiindcă azi mi te dai toată,
Am să te iert —
E vechi păcatul
Și nu ești prima vinovată !...

Știe că are să fie uitat și nu ascunde că și el o va uita pe „cea care pleacă", pe „călătoare" :

Și-ai să mă uiți —
Că prea departe
Și prea pentru mult timp pornești !
Și-am să te uit —
Că și uitarea e scrisă-n legile-omenești.

Afroditele de local public nocturn l-au inspirat și pe, între puțini alții, N. Davidescu, al cărui discurs în notă accentuat decadentă :

Femei cu masca roasă de fard, cu gesturi grave,
Rostogolindu-și ochii în cearcăne de k'hol,
Ne-nvăluie-n tristețea privirii lor bolnave
Și tulbure de-albastrul vaporilor de-alcool.

invocă, în final, antitetic, iubirea autentică, parodiată „sinistru" :

Și-n vreme ce dorința spre dînsele ne poartă,
Chemăm din gol femeia visată și, livizi,
Parodiem sinistru iubirea noastră moartă
Și vremurile-n care credeam în ea — stupizi !

Doar contemplator al eroinelor de local și teatru, al necunoscutelor, în genere, Bacovia imortalizează femeia ce cîntă „barbar", noaptea, „în cafeneaua goală", „bruna despletită" ce cîntă la clavir, „gemînd între făclii", „lugubrul marș al lui Chopin", „blonda" care, „aproape goală", „adormită", „albă ca de var", încît pare „Ofelia nebună", o acompaniază pe brună la scripcă, „baletistele albe", în sfîrșit, a căror „lunecare" stîrnește „instinctul satanic". Apar în poemele lui și „fecioare pale" — „histerizate" :

Histerizate fecioare pale,
La ferestre deschise palpită...

Iubita poetului, căci are una, deși locuiește într-o odaie în care „n-ar sta nici o iubită", e aidoma cîntărețelor de marș funebru, cîntăreață de altminteri, ea însăși :

Ea plînge și-a căzut pe clape
Și geme greu ca în delir...

Erosul simbolist e sau extrem de spiritualizat, angelic, sau paroxistic de senzual. Sau pură stare de vis, retrăire nostalgică :

Tu ai plecat, dar în întreaga casă
Zguduitoare amintirea-ți lasă
Un violet parfum de-amor (...)

(D. Karnabatt : *Nostalgia roșie*) ;

Zborul clipelor trecute ca un tremur lung de pleoape
Deșteptară amintirea cald-a gesturilor tale,
Și deodată, fără veste, te-am simțit de mine-aproape,
Trecînd degetele-ți albe printre albele petale.

(M. Cruceanu : *O ușă s-a deschis în noapte*)

Sau, dimpotrivă, experiență carnală, frenetică. Uneori, același poet diafanizează reprezentările pînă la serafic sau le senzualizează nevrotic. I. M. Rașcu, de pildă, compune, în *Acorduri de vioară*, „romanța dragostei divine", ce transportă spiritul în „sfere siderale", îndepărtîndu-l de „gîndurile sepulcrale", iar în *Zări dezolate*, în *Spre țărul magic* fixează scene de iubire „demonică" :

Amanți strîngeau în aiurare !
La pieptul lor amantele bolnave (...)

Nebuni, amanții-mbrățișează seducătoarele amante
Și buzele se-ating vrăjite, sub vraja tristului *andante*.
Se strîng în brațe, beți de spaimă, de fericirea ce-i inundă,
Dansează fermecați de cîntec pe puntea care se cufundă...

Specific poeziei create de corifeii celei de a doua promoții simboliste românești este erosul carnal. Serafismul erotic al unui Karnabatt, unui Rașcu, unui Cruceanu, unui D. Iacobescu (al primilor doi și al celui de al treilea este contaminat, în parte, de demonism) mențin modul Petică și modul Anghel, eminescianizante. Cu Minulescu, Eugeniu Ștefănescu-Est, Stamatiad, Isac, Claudia Millian, Davidescu și alții, poezia românească de dragoste se dezeminescianizează radical, se baudelairizează. „Iubita" se transformă în „amantă", dragostea încetează a fi „adevărată", devenind „o scurtă nebunie". Versurile acestor poeți, cele minulesciene în special, demonstrează că și iubirile pasagere pot declanșa stări lirice, calitatea unui poem depinzînd exclusiv de puterea de creație a autorului. Dacă macedonskiana fanfaronadă erotică a lui Stamatiad :

A mea ai fost întreagă, din tălpi și pînă-n creștet...

sau erupția de senzualitate dintr-un poem în proză al Claudiei Millian *(Ție, obsesia mea)*, ce cîntă „beția dra-

gostei negre", violentează convențiile, asemenea atîtor altor „îndrăzneli" de același gen, fără să genereze lirism, cabotinismul erotic minulescian e modul clovnesc al unei gingășii de inepuizabilă fecunditate lirică :

Voi care le-ați iubit,
Voi care le-ați cîntat,
Voi care le-ați pierdut,
Și-ați plîns
Și le-ați uitat...
Și totuși le păstrați ca-ntr-un breloc de-argint
Și astăzi, fără voie, în suflet încrustată
Icoana lor —
Icoana amantelor ce mint —
Cernită-n resemnarea regretelor de-alt'dată ;
Voi care le-ați pierdut
Și-ați plîns
Și le-ați iertat ;
De ziua lor,
Căci mîine e ziua tuturor
Din cîntecele voastre cu care-alt'dată voi
Însuflețeați nimicul eternului noroi,
Făceți un rug pe care drept jertfă s-aruncați
Tot ce păstrați în suflet, ca-ntr-un breloc de-argint,
Și-n cinstea lor —
În cinstea amantelor ce mint —
Dați foc minciunii-n care alt'dată vă-ncredeați,
Toți care le-ați iubit,
Toți care le-ați cîntat,
Toți care le-ați pierdut
Și-ați plîns
Și le-ați iertat !...

(Marș funebru)

Deconvenționalizarea poeziei de dragoste nu era posibilă fără plasarea erosului și în cadru prozaic. Mediul erotic eminescian era codrul cu tei înfloriți, cu lac albastru, cu izvor „care tremură pe prund", cu iepuri, cuc, pitpalac, mierle, presuri. Erosul simbolist se realizează, adesea, în parcuri, dar și pe străzi, în localuri, în locuințe : somptuoase sau mizere. Eugeniu Ștefănescu-Est, spre exemplu, numește „patul și dragostea noastră / Și pla-

poma verde de-atlas" ; Minulescu : „araba sofa" și „covoarele bogate de Bukhara" ale celei ce, îndată după plecarea lui, va fi vizitată de alții, care „așteaptă pe trotuar" ; Stamatiad își etalează etajerele, „masa de lucru" și reconstituie detalii de existență obișnuită :

La masa mea de lucru îmi reciteam poema
Pe care-o isprăvisem de cîteva minute
(...) Cînd tu, neașteptată, mi-ai apărut în față.
„Nu tremura, păstrează-ți ca-ntotdeauna calmul
Și-ascultă-mă o clipă —
O, ești dator aceasta chiar față de-o străină !" etc.

Într-un interior și o atmosferă eminamente banale se înfiripă clipele de intimitate bacoviană :

Te uită cum ninge decembre...
Spre geamuri, iubito, privește —
Mai spune s-aducă jăratec
Și focul s-aud cum troznește.

Și mînă fotoliul spre sobă,
La horn să ascult vijelia,
Sau zilele mele — totuna —
Aș vrea să le-nvăț simfonia.

Mai spune s-aducă și ceaiul,
Și vino și tu mai aproape, —
Citește-mi ceva de la poluri
Și ningă.. zăpada ne-ngroape.

Reabilitarea prozaicului, în cuprinsul poeziei moderne de orice gen, nu doar al celei de inspirație erotică, e un mod al insolitării, al primenirii limbajului, al ieșirii din banal, din comun, prin exhibarea insolitului de orice soi, a tot ceea ce, într-un anume context, poate șoca : patologicul, frivolul, macabrul, urîtul, chiar și banalul însuși, chiar insignifiantul. Sau livrescul ; livrescul ostentativ, constituit ca atare prin citarea de nume și titluri, pătrunde în poezia românească odată cu simboliștii din promoția „una mie și nouă sute opt".

Cadavre, schelete existau în poezia noastră, destule, și mai vechi, romantice, și... recente, „simboliste" ; exista și suficient satanism [11] și ftizie, și senzualitate

perversă, chiar ; livresc, însă, de felul celui introdus începînd din 1908, nu. Noii simboliști nu numai că își decorează frecvent operele cu motouri, care, în majoritatea cazurilor, sînt versuri din maeștrii lor francezi (Baudelaire, Gérard de Nerval, Verlaine, Mallarmé, Laforgue, Rodenbach, Corbière, Rictus ș.a.), dar nu ezită să citeze titluri și să dea nume chiar în corpul poemelor, și chiar să reproducă strofe din alți poeți. Inventariindu-și „bazarul sentimental", Minulescu înregistrează „un Cézanne și doi Gauguin", măștile de bronz ale unor compozitori (Beethoven, Berlioz, Wagner, Chopin), *Les fleurs du mal*, „legate-n piele de Cordova", volume de Villiers de l'Isle-Adam ; el cere prietenei să-i dea, odată cu farmecele personale, cartea poetului preferat :

Dă-mi și buzele și ochii și...
„Les fleurs du mal" la fila
Trei sute treizeci și nouă : „La mort des amants"...

I. M. Rașcu atribuie „fecioarelor" din „castel" lecturi simboliste :

Fecioarele-și afundă gîndul în cărți cu scoarțe violete
Paris sentimental de Fort, *Les cygnes noirs*, *Aux flancs du vase*,
Și-atîtea coruri de senzații roiesc în jurule-n extaz...

și intercalează în ale sale *Popasuri* versuri de Eminescu :

Cișmeaua plînge-n curte și vîntu-și pierde mersul
Prin pomi...

O altă strofă își picură lin viersul :

„Vom visa un vis ferice (...)" etc.

Livrescul făcînd în genere casă bună cu exotismul, nu se putea ca, în voința lor de singularizare, de situare în opoziție cu literatura canonică, simboliștii români, ca de altfel și mulți dintre cei din alte țări, citindu-l pe Baudelaire, să nu-și acorde, ca el, voiaje imaginare pe tărîmuri unde „tout n'est qu'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté" și, ca urmare, să nu creeze o figurație provocator deosebită de cea pe care o construiseră și o construiau poeții naturii autohtone.

Începută de Macedonski și adepții săi declarați, operația de schimbare a decorurilor fusese efectuată de ei în spirit mai mult parnasian, cu preocuparea în special de restaurare plastică, de refacere a climatelor unor societăți din timpuri îndepărtate, prea puțin în scopul de a crea prin spectacularul insolit „stări muzicale". Poeții din ambianța *Literatorului* au făurit „tablouri". Minulescienii (căci noul simbolism a fost, în bună parte, „minulescianism" [12]) produc „atmosferă". Ei nu sculptează, nu zugrăvesc ; cîntă. Poemele lor acționează asupra sensibilității asemenea muzicii de dans : învăluitor, fascinant, hipnotic. În loc de reprezentații coerente, precum „ospățul lui Pentaur", simbolismul de tip minulescian oferă notații fugare, imagini disparate, contururi evanescente, chiar pure sonorități, toponime cu fluidități de acorduri melodice : Egee, Marmara, Poluri, Ecuator, Golgota, Xeres, Estremadura, Alicante, Escurial, Sahara, Stymfal, Babilon, Ninive, Boston, Norfolk, New York. Cele mai consistente materializări nu au, în sfera imaginarului, mai multă substanță decît peisajele și fățurile de vis. Fiecare poet își întemeiază un „aiurea" himeric ; unii, ca N. Davidescu, într-o Idumee fantastică, în care

Stau caravanele-ncărcate
La umbra vechilor smochini,
Iar dromaderele bizare
Păşesc ca nişte pelerini
Al căror sigur mers străbate
Pustiurile legendare
De nimeni încă cercetate.

(*Spre himericul aiurea*) ;

alții, cei mai mulți, în spații, oricît de efemere, ale luxului și voluptății. Stamatiad edifică o seară de „fêtes galantes" în parcul de basm al unui „palat cu șapte coloane", fabulos :

E seară.
Pe cerul albastru feerică luna plutește
Și parcul visează.
Palatul cu șapte coloane,
Cu șapte albastre balcoane,

Cu șapte cupole-aurite,
În mijloc se-nalță, tronează.
Fîntînile cîntă,
Zefirul adie,
În aer vibrează parfum de zambile ;
E liniște, farmec și caldă-armonie.
Dar noaptea întinde aripele negre,
Palatul deodată cuprins e de umbre...
O clipă pe urmă tabloul se schimbă :
Palatul și parcul sclipesc în lumină,
Balcoanele toate sunt pline de oaspeți,
Dantele de spumă și jocuri de ape,
Fantastice pene și bucle de aur —
Începe serbarea, teorbele cîntă.

Ochii „himerici" și „lubrici" ai lui Eugeniu Ștefănescu-Est aprind „nimburi" pe secvențe ale unei orgii algabalice :

Văd odalisce răzvrătite
Cu trupuri albe,
Parfumate,
Rostogolindu-se în vid (...)

Văd ramuri de mimoze roze
Dansînd pe-oglinzi de apă moartă (...)

Văd sclavi regali
Purtînd în mîini
Tăvi grele de-aur încărcate cu fructe galbene și roșii...

Țara visurilor acestui poet este legendarul, mirificul Eldorado :

În Eldorado
Palpită vîntul,
În Eldorado
Salcîmii au
Ciorchine mare
De flori ce știu
Să spuie versuri
Miraculoase
Și să adoarmă

Pe bănci de piatră
Copile goale
Ce vor visa
Amanți exotici.

Spre Eldorado navighează și D. Iacobescu :

Amurg pe-o mare de topaz...
Pornește nava-n joc de spume,
Iar cei plecați spre-o nouă lume
Stau înlemniți ca-ntr-un extaz.

dar vasul său „tainic frînge" și „melancolia apelor de nord", deasupra cărora

Un goeland ne fîlfîie în cale,
Un călător ochește și-l ucide,
Iar pasărea-n albastru se prăvale.

(Amurg)

Pe Claudia Millian o cheamă sudul apolinic :

Mă duc spre țara unde chiparoșii
Presară umbre-albastre, parfumate,
Și unde își înalță nuferi roșii
Din ape verzi petale sîngerate...

(Simfonii de toamnă)

Dorul de ducă, de evadare („Fuir là-bas, fuir !"), avîntul „spre alte țări", ca și gustul pentru confortul citadin maxim, pentru fast și rafinament, visul de „luxe, calme et volupté" generează lirism, sau doar figurație cosmopolită, îndeosebi în versurile unora dintre acei simboliști care, în frunte cu Minulescu, au format în momentul emergenței curentului grupul „celorlalți", al „insularilor" : Davidescu, Ștefănescu-Est, N. Budurescu, Claudia Millian, D. Iacobescu. Respectivul grup nu reunea toți simboliștii, iar cei ce îl compuneau erau nu numai foarte inegal dotați, dar, cîțiva, și total diferiți în planul creației. Bacovia e, de-a dreptul opusul lui Minulescu. Poezia lui : negația absolută a „minulescianismului". Mai mult bacovian decît minulescian este D. Iacobescu. Pînă la opoziție se deosebesc de Minulescu,

fiecare în felul său, M. Săulescu, D. Karnabatt, Emil Isac, Eugeniu Sperantia, M. Cruceanu, Șerban Bascovici. Din afara grupului : Rașcu, B. Nemțeanu, Demostene Botez, Fundoianu. În schimb, Stamatiad, care nu semnează în revistele minulesciene, este, în cîteva poezii, o copie a lui Minulescu. Cavalerii „artei viitoare" nu erau, precum se vede, toți în același fel „ceilalți" în raport cu tradiționaliștii. Definindu-se în opoziție cu aceștia în chipuri diferite, tinerii simboliști erau, în o seamă de cazuri, „ceilalți" și unii față de alții. Din punctul de vedere al sămănătoriștilor și al poporaniștilor, toți moderniștii, de la Macedonski la Fundoianu erau „ceilalți", nediferențiat. Poeții din jurul lui Minulescu se considerau, și nu fără temei, „ceilalți" în raport atît cu sămănătoriștii și poporaniștii cît, într-un fel, și cu macedonskienii. Structural considerați, Minulescu, Stamatiad, Davidescu, Budurescu, Gherghel, Ștefănescu-Est, Claudia Millian apar ca *unii* dintre reprezentanții simbolismului, Bacovia, Isac, Nemțeanu, Iacobescu, Rașcu, Fundoianu ca — în grade și moduri, firește, diferite — „*ceilalți*".

Prin aceștia din urmă, simbolismul s-a instalat în literatura română ca poezie a tristeților inconsolabile sau neștiute, a exasperărilor înăbușite, tragediilor mute, a spleenurilor și nevrozelor generate de monotonia provincială, de stereotipia vieții sarbede, fără orizont, de banalul cotidian, de cenușiul zilelor de toamnă, cu ploi fără sfîrșit, noroi, frunze moarte, umezeală, frig, de plictisul duminical, de toată atmosfera caracteristică orașului patriarhal, adormit, parcă mort, și mai dezolantă, desigur, în prăpăditul tîrg moldovenesc, cu dughene dărăpănate, cîini vagabonzi, fete „histerizate", nebuni ce răcnesc, muzică de caterinci. „Botezați" și ei, și „îmbrăcați", asemenea confraților tentați de Eldorado, căutători de insule-enigme, în Baudelaire, în Verlaine, în Rimbaud, în Laforgue, cîntăreții „plumbului" și ai „orașelor dezamăgite" sînt baudelaireieni, verlaineieni, rimbaldieni, laforgueieni în alt fel decît un Minulescu, un Ștefănescu-Est sau un Stamatiad. „Decadentismul" lor nu-i rafinament pervers, stilizare ostentativă, rococo imagistic, prețiozitate ; nu-i derulare de „serbări galante", de fast orbitor,

etalare de veșminte scumpe, bijuterii, aurării, tablouri, candelabre, oglinzi, flori cu parfumuri amețitoare, lacuri, lebede, păuni ; nu-i nici bufonerie verbală, jonglerie stilistică. E sentiment al damnării, al insurmontabilității zidului nevăzut ce-i ține închiși într-o lume a banalului și urîtului ; e răzvrătire neputincioasă, conștientă de propria inutilitate, resemnare exasperată, acceptare, prin imposibilitate de a reacționa altfel, a platitudinii și fadorii ; e instalare, de nevoie, în cotidian, în mediocritate, cu speranța, uneori, că, poate, odată, „va fi un cîntec de alte primăveri", alteori, din contră, cu înregistrarea unor „chemări de dispariție" și chiar, la unii, cu senzația actuală, organică, a descompunerii fizice. Implantați fără putință de scăpare în banal, „decadenții" români, creatori de atmosferă provincială, își extrag materialul de inspirație din el, nu pentru că îl găsesc straniu ori pitoresc, ci fiindcă n-au de ales ; ei valorifică banalul în alt spirit decît baudelaireienii cabotini. Nu afișează prozaicul, și nici morbidul, macabrul, urîtul de orice fel, pentru a epata ; totul, în scrisul lor, e funcțional : cerut de mesaj și nu inserat din calcul estetizant. Acești poeți urmăresc, și ei, bineînțeles, efecte de artă, însă o fac astfel încît să nu se observe. Efectele par necăutate, spontane. Între poetica *Rîsului de cobe* al lui N. Davidescu, de pildă :

Eu mestec azi un rîs amar
În gura-mi putredă de-absint
Și-n hohotitu-i funerar
Ca un șacal flămînd vă mint.

și aceea a bacovianului *Amurg de toamnă* :

Pustiu adînc... și-ncepe-a-nnopta,
Și-aud gemînd amorul meu defunct ;
Ascult atent privind un singur punct
Și gem și plîng, și rîd în hî, în ha...

e distanță ca de la cer la pămînt.

Mai puțin tentați (unii deloc) de „invitația" baudelaireiană „la voiaj", de poezia senzațiilor rare, a neobișnuitului în general, „bacovienii" (cum am putea să-i numim pe Rașcu din *Orașele dezamăgite* și *Vibrări*, în parte pe Botez, pe Fundoianu, pe Iacobescu, spre a-i

deosebi de „minulescieni") și-au forjat uneltele la jăraticul din *Spleen*-uri, din *Tableaux parisiens*, din *Le vin*, din *La mort* ; l-au asimilat pe Verlaine mai ales în ipostază de „pauvre Lélian" și în ipostază villonescă, nefericit, „nebun", sfîșiat de „suspinele lungi ale viorilor toamnei", „topit de băutură" ; pe Rimbaud ca poet al „speriaților" (les effarés) și al „săracilor la biserică" ; din Laforgue n-au reținut, ca Minulescu, atît melosul ludic, histrionesc, cît nota nedisimulat elegiacă, tonalitatea jeluitoare :

Calme Lune, quel exil !
Faut-il dire : ainsi soit-il ?
(...)
O riche nuit ! je me meurs,
La province dans le coeur !

Analog au procedat cu toți poeții străini : cu Poe, cu Rollinat, cu Tristan Corbière, cu Rodenbach, cu Albert Samain. Însușindu-și procedee de ale lor, dezvoltînd unii aceleași motive, simboliștii români „blestemați" le-au devenit, parțial, omologi îndeosebi prin climatul spațiilor poetice create, prin tonalitate, atmosferă și vibrație sufletească.

Întemeietori, firește, de domenii lirice autonome, simboliștii moldoveni din a doua promoție stăpînesc, totuși, pe tărîmul literelor, un același ținut, cu o conformație obiectivă ale cărei dominante atenuează diferențele zonale. Oricît de individualizată, în funcție de natura sufletească a fiecăruia, și indiferent de gradul înfăptuirii artistice, atmosfera poeziei lor, a tuturora, e, într-o măsură sau alta, „bacoviană". Nu numai a lor, de altfel. Orice poet român al provinciei este bacovian fatalmente, pînă la un punct. Pe cît e Bacovia de unic, inimitabil, pe atît este „bacovianismul" de inerent unei anume tematici. Mediul poeziei simboliste a inerției provinciale este fie tîrgul, bacovianul „tîrg cu dugheni", sau cel fundoian : „Tîrg ticălos, cu ulițe și străzi / sparte de ploi, de vite și de care", fie „orașul bolnăvit", „dezamăgit", apatic, în care „cîinii ar vrea să latre, dar li-i lene" și la ale cărui „berării de lîngă bariere" „abia tramvaiele

ajung". Acest oraș, într-o oarecare măsură și tîrgul, e, cum a observat Călinescu (în cazul lui Bacovia și D. Botez), omologul românesc al burgului flamand cîntat de Redenbach. Cu toată diferența de figurație, moldavele „locuri unde nu se întîmplă nimic" se aseamănă vizibil cu Bruges-la-Morte prin monotonie și somnolență. Ca în „Cetatea Moartă" a poetului belgian, în care, iarna, duminica după-amiază, cînd

Il flotte dans le vent on ne sait quelle angoisse !
De très rares passants s'en vont sur les trottoirs :
Prêtres, femmes du peuple en grands capuchons noirs,
Béguins revenant des saluts de paroisse.

Des visages de femmes ennuyés sont collés
Aux carreaux, contemplant le vide et le silence,
Et quelques maigres fleurs, dans une somnollence,
Achèvent de mourir sur les châssis voilés.

sumarele prezențe din „urbea" lui Demostene Botez, cu „uși încuiate", „storuri trase", cu „muzică de mort", venită „din nu știu care străzi îndepărtate", nu fac decît și mai apăsătoare atmosfera de lîncezeală, apatie, oboseală, proprie și aici („E liniște pe stradă, oboseală ; / Ceva greoi apasă urbea noastră") „duminicilor lungi", „adormite", „duminicilor blestemate" :

Pe strada-n care au ieșit cățel și slugi
Trec în rînd recruții tunși și clăpăugi,
Îngăimînd din gură-un cîntec de ostaș
Ce deșteaptă case goale prin oraș.

Stau la gard bătrînele în soare,
Stau cu mîinile la gură gînditoare.
Cîinii-ar vrea să-i latre, dar li-i lene,
Și se uită după dînșii printre gene.

Școlarii anemici, figuri de ceară, care merg pe stradă automatic, încolonați și ținîndu-se de mîini :

Copii de școală ce se țin de mînă
Poartă și-n această duminică prin soare
Neurastenia lor de-o săptămînă,
Ca niște bolnavi ieșiți pe trotuare.

seminariștii privitori în vitrine :

Fiindcă e duminică, seminariștii
Tot stau în frig uitîndu-se pe la vitrine,
La ceasornice de nichel, la rubine...
Și la internat se-ntorc copii tăcuți și triști

sînt o directă replică la *Plimbarea* lui Rodenbach :

Combien mélancolique était la promenade
Trois par trois, en automne, au fin d'après-midi,
Lorsque nous traversions un chemin engourdi
Où sortait des maisons pauvres une odeur fade.

En longue file noire et morne, nous allions
Comme enregimentés et nous parlant à peine
A travers la banlieue isolée et malsaine,
Écoutant dans le soir mourir les carillons.

I. M. Rașcu l-a avut, cu certitudine, drept model pe Rodenbach (*La maison paternelle*, *Béguinage flamand*, *Les premières communiantes*, *Les cloches*) îndeosebi în poemele ce evocă ambianța casei natale (*Albumuri*, *Extaz*) și în cele de atmosferă claustrală (ciclurile *Cînd cîntă credința*, *Port Royal*), dar și în *Orașele dezamăgite* și nu doar acolo : în toate scrierile (prozo-poemele din *Vibrări* inclusiv) în al căror cuprins resuscită imagini din mediul copilăriei :

Oraș cu mahalale ciudate și cu grădinile pustii (...)
O, m-ai purtat — copil — pe strade înghirlandate de castani,
Spre școli severe și înalte pierdute prin ogrăzi pătrate (...)

(Oraș)

Priveam prin gratii de portiță o stradă ce părea pictată
În fața-o curte pietruită...
hulubii suspinau de jale...

Biserica de lîngă școală dormea cu crucea aplecată...
Evrei bătrîni treceau, în coșuri purtînd zemoase portocale.

(Pension)

Pe străzile tăcute — alei de cimitire —
Treceau drumeți agale... Prin parcuri fără flori ;
Plîngeau, ca fumul jertfei sub bolți de mînăstire,
Fantasme diafane, cu brațele spre noi
(...) Treceau pe lîngă ziduri moșnegi cu cîrjă-n mînă,
Cu mantii de-ntuneric pe umeri fluturînd,
Ciudat fixau spre mine privirea lor bătrînă,
Veneau tot mai aproape în spasme tremurînd.

(Vedenii)

Orașele dezamăgite adorm cînd se pornesc prin gări
Convoiuri de spinări plecate, și sulițe... și cai... urale...
Ah, piețele apar ca lacuri oglinditoare de-nserări,
Ca pînzele de năvi se-agită drapelele sentimentale.

(Orașele dezamăgite)

Domeniu al tăcerii („règne du silence"), burgul lui Georges Rodenbach e înfiorat, totuși, în amurg, de dangătul clopotelor

— Et voici que soudain les cloches agitées
Ebranlent le Beffroi debout dans son orgueil (...) —,

dangăt care, așa cum e perceput de poet, amplifică monotonia liniștii :

— Ah ! ces villes, ce grand silence monotone
Qu'augmente un son de cloche en tombant de la tour (...) ! –

și tot prin sunet de clopote sînt vestiți, în „provincia" acestui poet al „vieților înțărcuite", zorii :

En province, dans la langueur matutinale,
Tinte le carillon, tinte dans la douceur
De l'aube qui regarde avec des yeux de soeur,
Tinte le carillon, — et sa musique pâle
S'effeuille fleur à fleur sur les toits d'alentour (...).

Diferit răsună în conștiință clopotele pascale. Acestea provoacă exclamații extatice :

Alleluia ! Cloches de Pâques !
Cloches de Pâques ! Alleluia !

Clopote bat și în versurile lui Rașcu :

Și clopote gemeau în turnuri...

ale lui Demostene Botez :

Din nu știu care depărtări nebune,
Un clopot, rar, a început să sune ;
Din nu știu care mahala uitată,
Un clopot rar și trist ca niciodată.

Nu mai puțin în cele minulesciene :

Sună clopotele...
Sună clopotele-n depărtare.
Clopotele !... Clopotele !...
Cîte clopote să fie ?

În versurile lui Rașcu se aude și toaca :

Vibra-n văzduh mireasma vrăjită de la denii,
Foburgul sub lumina fanfarelor visa,
Dansau în minte-mi, tragic, misterice vedenii...
Și... toca-toca, toaca bisericei suna.

La Bacovia, la Rașcu cîntă frecvent viori, viole, piane, clavire și alte instrumente ; la primul plîng tălăngi („Oh, plînsul tălăngii, cînd plouă !...“). Muzica tipică și perfect integrată monotoniei din spațiul simbolist moldav e însă cea produsă de flașnete, de caterinci :

Cînta o catirincă în colțul unei strade,
Cînta o catirincă un cîntec de demult ;
Erau în el acorduri de triste serenade,
Și, fără voie parcă, am stat ca să-l ascult.

(D. Botez, *Cînta o catirincă*) ;

Flașnetele-ngînau romanțe și papagalii pe-un suport
De lemn scoteau cu pliscuri sure bilete profetizătoare...

(I. M. Rașcu, *Pension*)

Melosul caterincilor e însuși simbolul existenței terne a localităților în care „toate străzile duc (...) într-un pustiu“ și unde totul e „și azi ca și ieri“ :

Un orb pe care-l duce un copil de mînă
Cîntă-acelaşi cîntec din catirincă-ntr-o ogradă.
S-au strîns copii în jurul lui şi îl îngînă,
Şi cîţiva trecători s-au oprit şi privesc din stradă.

El cîntă înainte şi nici nu ştie pentru cine,
Un cîntec care nu ne place fiindcă e la fel mereu,
Şi seamănă cu viaţa noastră — aşa de bine,
Şi-i trist ca tot trecutul tuturor ş-al meu.

(D. Botez, *Duminici*)

Caterinci sînt şi în stihurile altor poeţi : Mihail Săulescu, de pildă, ce şi-a intitulat o poezie, întocmai ca Demostene Botez, *Cînta o catirincă*, sau Bacovia, a cărui caterincă devine „caterinca fanfară" :

Plîngea caterinca-fanfară
Lugubru în noapte, tîrziu...

S-ar putea ca gustul poeţilor români pentru caterinci (flaşnete) să fi fost stîrnit şi ca urmare a întrebuinţării acestora de către maeştrii lor francezi şi belgieni, inclusiv Jules Laforgue :

Orgue, orgue de Barbarie,
Don Quichotte, Souffre-Douleur,
Vidasse, vidasse ton coeur,
Ma pauvre rosse endolorie.

De altfel, Laforgue e şi poetul monotoniei duminicale, dramatică, la el, sursă de anxietăţi convertite în umor persiflant şi autopersiflant, tragic :

O, mes humains, consolons-nous les uns les autres,
Et jusqu'à ce que la nature soit bien bonne,
Tâchons de vivre monotone.

Dacă Iaşul, fost scaun de domnie, e pentru poeţii săi simbolişti „provincia", „oraşul-cavou" (căci doar la Iaşi erau, în Moldova, „seminarişti", „şcoli froebeliane", şi de altfel Raşcu şi Botez numesc direct „oraşul poetului Anghel"), cu cît mai amorţite şi mortificante, mai triste vor fi „tîrgul mizerabil" al lui Bacovia şi fundoiana

Herță ! Ele, pur și simplu, nu au corespondent în poezia occidentală. „Moarta“ Bruges e un burg cu „ziduri bătrîne“ („vieux murs“), „fațade în relief“, „vitralii colorate“, „flori de piatră“ („fleurs de pierre égayant les murs historiques“), „ponts en tunnel“, cheiuri, lanterne, canale pe care plutesc seara, lebede feerice :

Seuls les cygnes sont lumineux
Et brillent comme les candélabres.

Ils sont des lampadaires
Dont la flamme est bougeante
Sur les canaux qui s'en argentent
Et tout prend un air légendaire.

În ea sînt „mari hoteluri patriciene“, „cu „goblenuri vechi“, pe care se pot vedea, în cadre de aur, „les portraits des ancêtres, / En fraise de dentelle, en pourpoint de velours“. „Camerele“ a căror „viață“ o cîntă Rodenbach într-un întreg ciclu din *Le règne du silence* au piane, sipete („bahuts vieux“), lustre („le lustre en fleur“), statuete „au dos de bronze qui se cambre“ ; au, mai ales (ca acele ale lui M. Cruceanu) oglinzi, în care visul poate dormi, „ca într-un canal mort“ :

Oui ! c'est doux ! c'est la chambre, un doux port relégué
Où mon rêve, lassé de tendre au vent ses voiles,
Dans le miroir tranquille et pâle c'est cargué.
Las ! sans plus espérer des sillages d'étoiles,
Et des départs vers les îles, mon rêve dort
Dans le profond miroir, comme dans un canal mort.

Nimic similar la „bacovienii“ noștri. Tîrgul bacovian este un sat degenerat, putrezit de ploi :

Plouă...
Pe-un tîrg mizerabil
De glod și coceni
Pe-un tîrg jidovit
Și plin de dugheni (...)

În spațiul lui se bolește („Și galbeni trec bolnavi / copii de la școală“, „Amanții, mai bolnavi, mai triști, / Pe drumuri fac gesturi ciudate“), se delirează („Pe drumuri

delirînd...“), se rîde „în hî, în ha“, se răcnește demențial („O bolnavă fată vecină / Răcnește la ploaie rîzînd“), se moare („De-acum, tușind, a și murit o fată“, „Dar, iată, și-un mort evreiesc“...). Nu mai puțin dezolantă, Herța e o așezare rurală beteagă, cu case lipite cu baligă, porci noroioși, zmîrcuri :

...casele după geamuri, au dușumea de lut
și au ceardacuri, lîngă camerele goale, unse
cu baligă, de ploaie și de urzici împunse.
(...)
Trec porcii, cei cu suflet de baltă spre noroi,
trec porci urîți să doarmă din nou într-o băltoacă (...)

Nota particularizantă cea mai izbitoare e însă pitorescul ebraic :

Seara, un murmur negru creștea din sinagogi :
cereau desigur — altfel ai fi voit să rogi —
ca să-i ferească cerul, cum le-a ferit strămoșii,
de panica adusă din cîmpurile roșii (...).

Privită dintr-un anume unghi, poezia românească a tristeții provinciale apare ca poezie a deznădejdii de a nu avea monumente : „Monumente ! monumente !“ [13] — acest retoric strigăt al lui Călinescu rezumă și starea de spirit a mai multora dintre simboliștii români, a căror aspirație la „altceva“, la o „lume *altfel*, necunoscută nouă“, conține și visul la construcții monumentale, explicit mărturisit de Rașcu :

Și-n circiume-afumate ne vom visa-n castele (...)

(Neliniști)

În sufletu-mi speranțe, dureri și vis răsar...
Văd albe bulevarde din noapte cum apar
Și turnuri, lacuri calme, clădiri și ziduri-nalte
Fac inima-mi de farmec și cîntec să tresalte.

(Idem)

Poezia tîrgurilor mizere și a orașelor adormite e replica simbolistă la poezia romantică a ruinelor.

Ce înfrățește întru Rodenbach și, împreună cu el, întru Verlaine, mai-marele lor comun, pe toți poeții români ai urîtului provincial e ploaia :

O bruit de la pluie
Par terre et sur les toits !
Pour un coeur qui s'ennuie,
O le chant de la pluie !

*

Oh ! la pluie ! oh ! la pluie ! oh ! les lentes traînées
De fils d'eau qu'on dévide, aux fuseaux noirs du Temps,
Et qui semblent mouillés aux larmes des années !
Oh ! la pluie ! oh ! l'automne et les soirs attristants !
Oh ! la pluie ! oh ! la pluie ! oh ! les lentes traînées !

La toți simboliștii cu predispoziții bacoviene plouă, mai mult sau mai puțin. La Bacovia, enorm ; aproape fără întrerupere ; dacă nu plouă, ninge. Plouă, nu-i vorbă, și la minulescieni, la Minulescu însuși, dar nu așa. Chiar excesivă, ploaia minulesciană e simpatică (vezi *Aquarelă*). Dincoace, ploile sînt, în cele mai multe cazuri, penibile : lungi, uniforme, reci, întunecate. La Bacovia, ele aduc, înainte de vreme, toamna, și aceasta nu-i doar „monotonă", ca a lui Jules Laforgue (vezi *Complainte de l'automne monotone*), ci putredă („Și-n toamna asta udă, mai putredă ca cele ce s-au dus..."), bolnavă („Scîrțiie toamna din crengi ostenite"), agonică („Buciumă toamna / Agonic- din fund"), sinistră („Pe cîmp sinistre șoapte trec pe vînt"). Împreună cu ea vine și iarna :

Și toamna și iarna
Coboară-amîndouă ;
Și plouă și ninge —
Și ninge și plouă.

Ploaia instaurează domnia frigului și a întunericului. Cotropită de ploaie, lumea devine sumbru infern acvatic, Ereb :

De-atîtea nopți aud plouînd,
Aud materia plîngînd...

Toamna bacoviană e o formă a morții lente :

E-o noapte udă, grea, te-neci afară.

*

Dă drumu, e toamnă-n cetate —
Întreg pămîntul pare un mormînt...

*

Nu e nimeni... plouă... plînge-o cucuvaie
Pe-un acoperiș de piatră-n noapte cu ecouri de șuvoaie.

Desigur, nu toate ploile „decadent" simboliste sînt la fel de oribile. Uneori, foarte rar, plouă chiar agreabil, cu efecte grațios caricaturale :

Și cînd începe ploaia... — o, ploile de vară ! —
Încet se-nchid ferestre și-n jgheaburi apa cîntă...
Zărești pe drumuri sure copite ce frămîntă
Noroiul cu putere și ritmic plîng tălăngi...
Calește vechi și ude se leagănă sub crăngi...
Găini și curci sub șură rămîn în poze fixe...
Alene cade ploaia pe lemn de crucifixe
Cu brațele deschise, ce par aripi de mori...

(I. M. Rașcu, *Neliniști*)

Într-o invocație a lui B. Fundoianu (*Rugă simplă*), ploaia e factorul purificator și fecundator, sămînța vieții :

O, ploaia primăverii care-a căzut din timp !
lasă să-mi spăl în tine picioarele desculțe,
lasă să-mi spăl în tine sufletul meu desculț !
(...)
Ploaie, spală pămîntul de baliga cuminte,
cruță pămîntul, ploaie, de uraganul rău,
bun, în deșertul mării, setoșilor de umblet,

umflă sămînța bine și fă-o să pleznească (...).

Specifică poeziei simboliste a provinciei este însă ploaia impură, secreție infernală, după Barbu Nemțeanu :

O, ploaie de toamnă, cu ritmuri de lene,
Torente ce fără de noimă tot cad,
Tu faci să-ncolțească în gînd buruiene,
Căci nu vii din ceruri, tu picuri din iad

(Toamna-n tren)

Autumnală, de regulă, ploaia participă, în sistemul de semnalizare simbolist, mai ales la întocmirea unei semiotici a pustiului, plictisului și deprimării, indiferent în ce spațiu „țîrîie" (cum zice Bacovia), în provincie sau în capitală :

Ce-i fi făcut pe-acolo unde ești ?
Pe-aicea plouă liniștit... pustiu...

(D. Botez, *Spleen de duminică*) ;

Plouă-ncet de plictiseală
Și asfaltul străzii-l spală
(...)
Plouă-ncet și nu înceată...

(Emil Isac, *Cîntec*) ;

La mine plouă-nuntru și-i frig ca și pe drum (...)

(M. Săulescu, *Cînd plouă*)

Încîntat de „ploaia primăverii", Fundoianu o găsește pe cea de toamnă, și el, ... inestetică :

Ploua urît, ploua cu gri, ploua latent,
ploua cu vînt în hornuri, cu chiote și șoapte
și ploaia zbuciumată bătea cu ciocu-n geam,
bătea cu ciocu-n geamuri ca pasărea de noapte,
cu ciocul dur de ploaie.

(Ploaia)

Nu numai ploile sînt, în poezia lui Fundoianu, diferite. În general, autorul *Priveliștilor* este, ca poet al „tîrgului ticălos", un elegiac în linia „poeților blestemați", dar, ca poet al naturii — un idilic și un euforic. În largul cîmpului, el se simte „crama pentru toate vinațurile noi", „toamna strînsă încă, fecundă în butoi", o forță a naturii. Se întreabă dacă nu cumva în el s-au „spart (...) toată podgoria cu struguri", „toate butoaiele cu vin". Toamna îi pare primăvară :

E toamnă albă — parcă e primăvară. Stau
greoi să curgă-n mine tot soarele prin membre ;

și dacă n-ar fi ziuă, ar fi crepuscul, sau
ar fi cea de pe urmă tăcere din septembre

(Cîntece simple : *Mărior*).

Chiar priveliștile din ciclul *Herța* nu sînt toate deprimante. De îndată ce ajunge după gardul „de unde a început natura", unde poate să aștepte, „cu boii, (...) din nou în ierburi, / vara care se duce în carele cu fîn", să-și „culce" sufletul „bătrîn" în „natura neîncepută", poetul își procură încîntare prin contemplarea banalului bucolic :

Un murg cu coamă creață mai paște-n iarbă soare.
Pămîntul crește-o umbră pe dînsul, de răcoare,
miroase lung cu fînuri și sperios de-amurg,
printr-un țăruș, cu-o sfoară, se ține scai de murg.

În temeiul acestei dualități, Fundoianu poate fi clasat fie în rîndul bacovienilor, fie în acela al minulescienilor. Cartea de poezii și-a dedicat-o lui Minulescu. Dar e poet al provinciei blestemate...

Cazul său nu este izolat. Aparținător prin emfază și poză familiei de spirite al cărei cel mai sclipitor reprezentant român simbolist e autorul *Romanțelor pentru mai tîrziu*, N. Davidescu e și bacovian, totuși, chiar pînă la pastișă :

Toamnă. Plouă și pe-afară,
Năbușite, fără zare,
Ca-ntr-o cîrciumă murdară,
Ard bolnave felinare.

Spulberate de furtună
Ca de viscole zăpada,
Frunze veștede se-adună
La răspîntii cu grămada

(*Noapte de toamnă*).

D. Iacobescu e, adesea, foarte minulescian, și prin tehnică, și prin modul atitudinal :

Și-n ziua despărțirii noastre
Noi n-am oftat și nici n-am plîns,

Dar peste bolțile albastre
Hlamide lungi de nori s-au strîns
Și ceru-a plîns
În ziua despărțirii noastre,

dar influența lui Bacovia nu e mai puțin covîrșitoare în versuri precum :

Amanți tîrzii din mica
mansardă solitară,
Privim cum umblă noaptea
cu pași de lup pe-afară.

(Noapte de toamnă)

sau :

Cu lacrimi mari și repezi sfîrșitul Toamnei plînge.
Se-ntunecă... și-n goana înfriguratei ploi,
Ca o hlamidă neagră cu pete mari de sînge
Răsare noaptea rece din tainicul noroi.

(Agonie)

sau :

Biserica e rece ca o mină.
Afară plouă, plouă...
prin porțile deschise...
Se vede cimitirul în ruină :
O baltă de pămînt și foi ucise.

(Tonuri de seară)

și, de altfel, conținutul sufletesc al poeziilor sale e „bacovian", aproape în întregime.

„Minulescienii" și „bacovienii" nu sînt două clanuri fără raporturi de rudenie. Bacovia și Minulescu sînt, ei înșiși, naturi tot atît de diferite, *mutatis mutandis*, ca Verlaine și Mallarmé, dar confrații lor întru spirit au cîte ceva, cei mai mulți, și din unul și din celălalt. „Minulescienii" sînt întrucîtva, sau chiar mult, și „bacovieni", uneori, iar „bacovienii" — „minulescieni", așa cum mulți dintre „simboliștii" francezi sînt, în parte, „decadenți", iar „decadenții" — „simboliști". Dihotomia simbolism-decadentism, minulescianism-bacovianism nu

e sciziune maniheică. Ea trebuie înțeleasă ca existență a două moduri majore ale simbolismului, unul cristalizat îndeosebi în scrisul cutăror poeți, altul mai cu seamă în al „celorlalți", ambele prezente însă, în foarte diferite proporții, la aproape toți.

După cum s-a putut vedea și din precedentele exemplificări, cîteva dintre toposurile simboliste sînt comune, cu funcții mai mult sau mai puțin diferite, ambelor modalități : parcul, muzica, dansul, anumite instrumente muzicale (pianul, clavirul, vioara), clopotele, spleenul, nevroza, toamna, seara, ploaia, fecioara lividă („pală"), artista de local de noapte, macabrul. Comună multor simboliști de ambele tipuri este sensibilitatea maladivă, ajunsă la unii (Petică, Rașcu, Cruceanu) pînă la efeminare, degenerată chiar în mievrerie pe alocuri ; nu mai puțin, senzualitatea obsesivă. De aici, de altminteri, și nevrozele.

La mulți simboliști, dacă nu la toți, este manifestă propensiunea spre teatral, iubirea de spectacol. Și Minulescu și Bacovia teatralizează, fiecare în felul său. Poemele lui Petică sînt, adesea, procesiuni de ființe eterice. Eminamente teatral e stilul liric al lui D. Iacobescu. Un fapt caracteristic simbolismului românesc de după 1908 e preferința pentru spectacolul de bîlci, pentru circ, „panoramă", carnaval, pentru tot ce implică disimularea, masca. Bacovia evocă o *Panoramă* în care „plîngea caterinca-fanfară", Demostene Botez comunică

> Tristeți adînci de iarmaroace,
> De hăli cu cuști și panorame,
> Tristeți de șubrede barace
> Cu-ntortocheate diagrame.

Clovnul, măscăriciul, comediantul, acrobatul devin, în cuprinsul imaginarului simbolist, prezențe centrale, adeseori proiecții ale subiectivității autorilor. Tot astfel, nebunul. O seamă de poeți relatează, evocă sau înscenează nemijlocit spectacole, mai ales grotești, cel puțin parțial, deviate uneori, de la scop prin inserția inopinată a unui alt grotesc, generat de hazardul obiectiv, care încheie reprezentația uluitor și consternant. E ceea ce

se petrece, de pildă, în *Ultima oră* a lui Minulescu, unde un acrobat sucombă în urma unui salt mortal și, drept urmare :

Alămurile din orchestră au tăcut,
Iar clovnii din arenă au țipat...
Dar publicul din staluri n-a crezut
Că poate fi și-un accident adevărat
Și-a fluierat...
Zadarnic —
Mortul n-a mai înviat...

sau în *Sceneta* lui D. Iacobescu, în care

În balamuc, nebunii, uitați într-o grădină,
Stau înecați în vraja acestui trist amurg
Privind cum unul joacă un dans de balerină,

pînă cînd cineva provoacă o situație penibil absurdă :

Iar unul dintre dînșii, plecîndu-se, îi strînge
Un mic buchet de iarbă și de măceș uscat.
Cum, însă, dansatorul refuză încurcat,
Galantul se repede și-l bate pîn'la sînge.

Și cînd nu se produc accidente, spectacolele sînt, în fondul lor, nespus de triste. „Comedianții" lui Alexandru Vițianu au „obrazuri supte", căci sînt „bolnavi de foame nesfîrșită". „Saltimbancii" lui Rașcu, „trei măști bizare, în rîsuri bolnave crispate", „plîng în arenă" :

Se-opresc înlănțuiți, deodată, și-nduioșați încep a plînge...
Și plîng pierduți în zvon de-orchestre, sub penumbritele colori
Ce mor pe staluri populate, palpită-n vazele de flori,
Străbat prin geamuri lucitoare, ca sulițe muiate-n sînge.

Declarat sau nu, poeții simboliști simpatizează intens cu saltimbacii, clovnii, nebunii, părîndu-li-se că au cu ei, prin condiția obiectivă, intime afinități ; unii chiar se văd într-înșii pe ei înșiși. Minulescu, de exemplu, se dă drept „măscăriciul Pepi, nebun după Pepita" și un „nebun" („Ei sunt cuminți... / Eu sunt nebun"), nu fără a preciza : „Poate că cel cuminte-s EU". După el, întreaga viață de toate zilele, a tuturor, „nu este decît tot un carnaval, multiplicat la infinit sub aspectul etern al

aceluiași triunghi simbolic : O Colombină, un Pierrot și-un Arlechin“ [14]. Bacovia, fără a se declara „nebun“, își atribuie comportamente identice cu acele ale alienaților din versurile sale : „Ascult atent, privind un singur punct / Și gem, și plîng, și rîd în hî, în ha...“ ; „Îmi vine să rîd fără sens“. Premergătorul tuturor simboliștilor români (și) întru „nebunie“, ca în toate celelalte privințe, a fost, desigur, Macedonski :

Firește, sunt un biet nebun... —
Cînd lumea e ce este,
Trăiesc ca în poveste
Și la nimica nu sunt bun... —
Firește, sunt un biet nebun.

„Nebunia“ asumată este, în poezia simbolistă de după 1900, cam ceea ce e în cea romantică, și în a unora dintre întîii simboliști, demonismul. S-ar putea spune că este expresia modernă a demonismului. Simbolistul din promoția 1908 nu mai declamă, asemenea lui Petică :

Sunt demonu-nfricat cu tristă față,
Cu rîsu-n veci amar, cu fruntea arsă (...).

El zice :

Sunt solitarul pustiilor piețe
Cu jocuri de umbră ce dau nebunie.

și în loc de *Serenade demonice*, scrie *Romanța nebunului*. Există, ce-i drept, și demonism în noua poezie simbolistă, îndeosebi la Bacovia, însă poeții nu se erijează ei înșiși în demoni și nu-l invocă direct, nu-l portretizează pe Satan, cum o făcuseră Macedonski și primii „decadenți“. Încă romantic, Macedonski glorifică răzvrătirea activă, fățișă, poetul damnat fiind, în imaginația lui, un prinț al întunericului, sfidător și semeț. Romantism deromantizat, cum l-a caracterizat Friedrich, simbolismul avansat nu se alcătuiește sub patronajul celui ce este însuși prototipul damnatului. Emblema lui este albatrosul baudelaireian, arhanghel prizonier, identificat de către poet în omologii lor acrobați și artiști de bîlci. Începînd cu Baudelaire și mai ales cu Tristan Corbière și Jules La-

forgue, unul dintre principalii factori structuranți ai literaturii și ai întregii arte devine caricaturalul. O poetică a caricaturalului acționează ca „nisus formativus" și în poezia simbolistă românească, mai cu seamă după 1900.

Este autentic simbolismul tuturor poeților menționați ? Ce înseamnă „autentic" ? Suprema ambiție a tuturor simboliștilor, nu doar a celor ce se declarau, în România, „ceilalți", fiind diferențierea pînă la singularizare, iar „crima capitală" — cum a specificat Remy de Gourmont, în perfectă cunoștință de cauză — „conformismul, imitația, supunerea la reguli și la învățături" [15], orice tentativă de a construi un model de poezie simbolistă pe baza operei indiferent căruia dintre declanșatorii sau întreținătorii curentului vine în contradicție cu spiritul de care acest curent a fost orientat. Cît privește programele, manifestele, declarațiile, poeticele, acestea concordă rareori, și doar parțial, cu ceea ce simboliștii au creat efectiv. Ar fi și paradoxal să concorde, avînd în vedere că, voindu-se cît mai singulari, căutătorii de noi limbaje și-au elaborat poetici pentru uzul propriu, adecvate sensibilității și concepției estetice personale, inoperante în alte climate sufletești, și de altfel doar aproximativ și inconsecvent aplicate chiar de către ei înșiși. Un *pattern* al simbolismului, universal, nu poate fi, în consecință, întemeiat nici pornind de la creația vreunui simbolist, fie acela chiar Verlaine sau Mallarmé, nici adoptînd ca punct de sprijin „doctrina" simbolistă. Dar nici operă cu un termen care nu înseamnă nimic nu se poate ! Singura posibilitate de surmontare a dificultății e procedarea prin eliminare. Acei poeți care pot fi încadrați în alte curente nu sînt simboliști. Și invers, sînt simboliști cei ce se deosebesc și de romantici și de clasici și de parnasieni și de expresioniști și de futuriști, suprarealiști etc. Clar ca lumina zilei ! Însă numai în teorie. Modalitățile, stilurile diferitelor curente interferează și, în cazul concret, nici unul dintre autorii care s-au declarat simboliști sau au fost revendicați de către reprezentanții simbolismului nu cumulează doar atribute care îl diferențiază de poeții aparținînd altor curente, și nici nu există scriitor înrolat în mișcare, a cărui operă să nu posede nici una din notele proprii în exclusivitate

literaturii generate de „cruciada simbolistă". Unul e simbolist prin versul liber, un altul prin recurgerea la analogii, un al treilea prin cultivarea vagului, fluidului, diafanului — și așa mai departe. Nostim (dar nu neobișnuit!) e faptul că, vrîndu-se originali pînă la excentric, pînă la bizar, simboliștii de rînd, asemenea tuturor nonconformiștilor prea gălăgioși, au ajuns să scrie pînă la urmă toți la fel. Iconoclaști, ei au sfărîmat icoanele consacrate, dar și-au confecționat altele, asemănătoare între ele pînă la confuzie. „Ca să fii poet — scria Arghezi în 1913 — ajunge, desigur, să debitezi cuvinte și să le înșiri în oarecare direcție. Și ca să fii simbolist, cîteva marchize, ceva trene lungi, castele și cavaleri ; un volum galben purtat în buzunar. O masivă doză de nerozie" [16]. Dincolo de maliție, această caricatură conține o doză de adevăr. Cîteva imagini-pivot din poezia precursorilor insurecției simboliste au fost numaidecît însușite de către insurgenți, și canonizate. Cavalerii individualismului artistic au instaurat, practic, un colectivism stilistic, în temeiul căruia a fi simbolist a început să însemne a cultiva o anume figurație, de speța celei incriminate de Arghezi. Ceea ce fusese revoltă s-a preschimbat rapid în cea mai tipică servitute, anticonformismul agresiv a devenit cel mai cuminte conformism. La simboliștii minori ! Adică la aceia ce, fără a fi într-adevăr, și-au zis simboliști... Ajungînd o modă literară, simbolismul a atras spre el, cu putere magnetică, și în Franța și în alte țări, inclusiv România, întreaga (sau aproape întreaga) tinerime lirică. Au început să scrie în manieră simbolistă, adică à la Baudelaire, à la Verlaine, à la Mallarmé, à la Jules Laforgue, și poeți care nu aveau nici o afinitate cu asemenea modalități lirice, care, structural, erau antisimboliști. Chiar militanții cei mai înfocați ai mișcării, un Moréas, un René Ghil, sînt poeți de cu totul altă sensibilitate decît presimboliștii pe care și i-au ales drept „faruri". Adevărații simboliști n-au ținut să fie numiți astfel. Verlaine chiar a ironizat termenul. S-a petrecut, și cu prilejul declanșării acțiunii simboliste, ceea ce se petrece întotdeauna în asemenea circumstanțe : un fenomen analog celui din viața poli-

tică. Prestigiul crescînd, în anumite medii literare, al lui Baudelaire și al „poeților blestemați", exprimat în constituirea de cenacluri și apariția de reviste ghidate de spiritul poeziei lor, a provocat adeziunea la ceea ce Moréas a numit „simbolism" a celor mai diferiți autori, întocmai cum, în aceeași epocă, prestigiul socialismului a făcut socialiști, în unele țări, din aproape toți tinerii cu carte, inclusiv din fiii „generoși" ai claselor avute. După consumarea momentului de ebuliție, combatanții, atît în literatură cît și în politică, și-au văzut de ale lor, fiecare în felul său, nu fără a se pretinde în continuare, mulți, simboliști și, respectiv, socialiști.

Cum pot fi deosebiți simboliștii prin temperament de cei ce au compus poezie simbolistă „la rece" ? Formal, în nici un fel. Procedeele și toposurile simboliste sînt aceleași la poeții care „trăiesc", să zicem, sentimentul baudelaireian al „urîtului" sau îl simulează. Valoarea nu e nici ea un criteriu. O poezie produsă doar cu inteligența poate fi mai lirică decît una ieșită din cea mai autentic „simbolistă" vibrație a sufletului. E mai multă putere emotivă în construcțiile unui Davidescu, pur cerebrale, decît în „senzitivele" lui Traian Demetrescu. Nu rămîne, cînd e vorba de a stabili caracterele curentului, decît a-i recunoaște drept simboliști pe toți acei care au ceva comun cu vreunul dintre poeții ce au provocat orientarea numită simbolism. Bineînțeles, nu luînd în considerație tot ce au scris, indiferent dacă se integrează sau nu în spiritul sau măcar în litera simbolismului, ci întemeind judecățile doar pe texte structurate în oarecare conformitate cu poeticele simboliste. Ar fi absurd a prezenta drept simbolism ceea ce se opune diametral simbolismului, chiar dacă aparține unui autor *și* de literatură simbolistă. Asemenea cazuri există. Sînt poeți, de toate mărimile, care au traversat mai multe curente : un Moréas, un Macedonski, un Apollinaire, un Ezra Pound. Dintre simboliștii români din generația lui Minulescu, cel puțin doi, Stamatiad și Davidescu, au și poezii care numai simboliste nu sînt, ba sînt chiar total antisimboliste. Ponderea o dețin, numeric, acestea. Retorismul pașoptist de care cel dintîi face uz uneori e tot

ce poate fi mai opus simbolismului. Un singur exemplu, rezumativ :

Azi s-a sfîrșit, adio... oprește-ți mîna rece,
Ah, rana mi-este caldă și-aș vrea s-o răcoresc,
Dar e tîrziu, e noapte și moartea-acum va trece,
Te las, rămîi cu bine... căci ură îți nutresc.

(Agonie)

Retorism, chiar dacă mai puțin anacronic, se găsește din abundență și la Davidescu. În plus, gîndire abstractă. N. Davidescu a produs o bună cantitate de *Gedankenlyrik*, întrebuințînd mai ales prozodia lui Alexandrescu, modernizată, prin Macedonski, într-un fel ce anticipează, uneori, metrul arghezian din poeme ca *Restituiri*, *Triumful*, *Rugă de vecernie*. A scris și în stil clasic și în tonalitate romantică, a produs și langoare și atmosferă simbolistă, a adoptat și „poza" decadentă, a construit tablouri parnasiene, mereu servit de o virtuozitate ce-l situează printre artizanii de frunte ai versului românesc. Un artizan destoinic, un inginer de cuvinte, asta a fost Davidescu, și pe deasupra (poate, în primul rînd) un critic de poezie și un eseist de marcă. Natură parnasiană, în esență ; parnasian propriu-zis în ciclicul poem *Cîntul omului*, cel mai întins din literatura română. Nesimbolistă, prin discursivitate, prin caracterul abstract, prin alura uneori didactică, sau simbolistă doar superficial, și pe mici porțiuni, este, în chip manifest, poezia lui Ovid Densusianu. Producția celorlalți semnatari de versuri din *Viața nouă*, cu puține excepții (Cruceanu, Rașcu, parțial Tudor Vianu), în afară, firește, de aceea a unor colaboratori ocazionali, precum Minulescu și Bacovia, este fie ne- și antisimbolistă, prin faptul de-a abuza de concepte, de a fi, în felurite moduri, cerebrală, aridă, abstractă (Eugeniu Sperantia, Const. T. Stoika, Alexandru Colorian), prin retorism (Vintilă Paraschivescu), fie simbolistă la modul mimetic, epigonic (N. Budurescu, George Duma, Matei Elian, Mia Frollo, C. Gruia ș.a.), fie mai mult minor romantică (Barbu Solacolu, Șerban Bascovici), fie, pur și simplu, fadă, la modul impersonal, spre distincție de a celor ce au izbutit să

dea fadorii o anume tentă, simbolistă. Exterior este simbolismul Elenei Farago, redus la verslibrism, la imprecizie (abstractă), la tonalitatea de confidență șoptită și la cîteva clișee : „lumini de amurg", „noemvrie", „toamnă", „tăcere" și altele de același tip. Fundoianu, din contră, depășește simbolismul prin ceea ce are eminamente specific, îndreptîndu-se către expresionism.

Valoric, simbolismul românesc a înscris un capitol esențial în istoria literaturii naționale prin puțini dintre poeții săi din a doua promoție. Riguros judecînd, numai prin cei doi mari. Prin eponimii celor două moduri ale sale. Prin Minulescu și Bacovia.

ÎNTOARCEREA FIULUI RISIPITOR

Declarîndu-se, în cunoscuta rememorare, „un fel de copil din flori", cu, probabil, atît de mulți „tați" literari încît îi era imposibil să-i identifice pe toți, Ion Minulescu numește, totuși, cîțiva, numai francezi, de la Baudelaire și precursorii săi Aloysius Bertrand și Gérard de Nerval, trecînd prin Lautréamont și Rimbaud, la belgienii Verhaeren, Maeterlinck și Charles Van Lerberghe. Din unii (Laforgue, Baudelaire, Corbière, Verhaeren) chiar citează. Cîteva dintre versurile reproduse sînt, cu certitudine (împrumutînd terminologia lui Claudel, consonantă cu cea minulesciană, de aici), însești resursele seminale ale artei poetului nostru. Nu toate. Nu toate versurile citate sînt asemenea surse (în orice caz, nu la fel de centrale) și nu toate sursele se găsesc în respectivele versuri. Minulescu a avut și alți genitori. Modul său artistic purcede, fără îndoială, mai mult din Verlaine, menționat doar, cu venerație, fără a fi revendicat drept „tată", decît din Verhaeren, și are, categoric, mai multe afinități cu Paul Fort, și el pomenit numai, decît cu Van Lerberghe. Un părinte mai îndepărtat, bunic, dacă preferăm, e Poe. Numele său nu apare în confesiunea *Nu sunt ce par a fi*, și nici dedesubtul vreunui *moto*, precum acelea ale unor Tristan Klingsor, Jehan Rictus, Villiers de l'Isle-Adam, Marcel Schwob, însă nu încape discuție că atmosfera și cadrul unora dintre poemele minulesciene, ca și anumite situații din narațiunile fantastice, sînt, întrucîtva poești, iar fluența muzicală a *Romanțelor pentru mai tîrziu*, și nu numai a lor, le

integrează pe acestea, oricît de mare le-ar fi diferența specifică, într-o anume tipologie lirică, al cărei cel mai înalt model este melosul din *The Bells* și *Annabel Lee*. Traducerile, de altfel efectuate, în colaborare cu D. Anghel, aproape toate, sînt irelevante pentru structura artistică a lui Minulescu.

Cel mai „francez", poate, dintre poeții români din secolul al XX-lea, Ion Minulescu nu e, totuși, cîtuși de puțin, un simplu produs al simbolismului galico-flamand, un „fiu" creat „după chipul și asemănarea" cutărui părinte plural din vestul continentului. Cum, pe bună dreptate, a ținut s-o specifice el însuși, „prințul" neîncoronat al insurgenților români de după 1900 și-a construit, din „diferitele materiale poetice, franceze și belgiene", „piloanele" unui „pod personal". „Materialul poetic străin" a fost turnat de el „tot atît de solid și în formele versului românesc", însuflețit „cu atributele unei atmosfere locale".[1] Spre deosebire de toți simboliștii din generația sa, cu excepția lui Bacovia, Ion Minulescu, adoptînd un nou limbaj poetic, n-a introdus prin aceasta doar o modalitate artistică nouă în lirica românească ; a creat, implicit, un nou tip de simbolism. Poezia lui e originală (indiferent de valoare) nu numai în spațiul liric național, ci și pe plan universal. În morfologia universală a lirismului de factură simbolistă, un Stamatiad, un Davidescu, un Rașcu, un Cruceanu sînt variante ale unuia sau altuia dintre modurile tipice ale simbolismului, sau ale interferării unor moduri, și într-o sinteză asupra poeziei simboliste europene numele lor ar apărea, fatal, și aceasta în cazul cel mai fericit, doar ca sateliți ai numelor străine mai mult sau mai puțin faimoase : Baudelaire, Verlaine, Samain, Maeterlinck.[2] Atributele individualizante sînt estompate de cele integratoare. În cazul lui Minulescu și Bacovia, raportul e invers. Ei sînt interesanți și în sine, ca personalități : mai mult chiar decît în calitate de receptori și propagatori ai baudelairismului, verlainismului sau laforguismului. Simbolismul minulescian e „minulescianism", cel bacovian : „bacovianism", în timp ce simbolismul lui Rașcu este, în bună parte, un aliaj de Rodenbach și Samain, eminescianizați ;

al lui Cruceanu : un verlaineism bine temperat prin ce e mai apatic în Rodenbach și mai languros în Samain ; al lui Iacobescu, din contră, o combinație, pe fond Samain, de Verlaine și Laforgue, cu puțină otravă baudelaireiană și chiar rimbaldiană — la temperatură, trebuie precizat, personală și, intermitent, cu efecte de creație lirică inedită.

Nu e nici paradoxal, nici exagerat a afirma că Minulescu a devenit el însuși prin re-nașterea din poeții străini frecventați. În cazul său, care nu-i singular, spiritualitatea franceză, oricît ar fi ea stăpînită, în general, potrivit observației lui Blaga, de tendințe asimilatoare, a exercitat o influență catalitică. Evocîndu-și anii parizieni, în care a citit poeții francezi moderni, declanșatorul noului val simbolist în literatura română destăinuie, cu obișnuita francheță, cum, descoperindu-i pe Baudelaire și pe continuatorii săi, s-a descoperit și pe sine însuși implicit : „...în poezia lor regăseam, în proporții mai mari, bineînțeles, aceleași emoții de artă cu care îmi făcusem ucenicia în țară. Găsisem un bogat material poetic, construit în formule noi, în imagini surprinzătoare, cu repetiții obsedante, cu efecte onomatopeice și mai ales cu ecourile proaspete și puternice ale unei muzici străine, care trebuia să devină mai tîrziu chiar muzica mea.“ [3] Fără modernizarea limbajului, Minulescu ar fi rămas ca atîția confrați de generație, un epigon eminescian, sau, în orice caz, un poet de duzină. Versurile publicate înaintea înapoierii din „orașul luminilor“ sînt, cele mai multe, tipic eminesciene, sau influențate de Coșbuc, de Iosif, de Traian Demetrescu ; în orice caz, nu minulesciene. [4] Este evident că debutantul ce semna I. M. Nirvan își procusta sensibilitatea, pentru a și-o putea fixa în tipare străine, și întrebuința un limbaj care nu era al său. Gustul lui spontan mergea, dacă cele declarate de către el însuși sînt riguros exacte, către improvizații de tipul :

Damicela de caro
Zice-n lume c-am fost un...
O iubeam ca un nebun,
N-o vedeam că este o...

sau :

Cînd ziua trece, cînd noaptea vine,
Aducînd visuri d-amor cu ea,
Spuneți-mi mie, fraților, cine
Face să zboare inima mea ?
Nu e nici înger, nu e nici fee,
E o femeie,
E doamna A...

care, bineînțeles, nu-i puteau sluji drept model convenabil în propria creație. Trebuiau găsite neapărat noi mijloace pentru comunicarea unor „doruri și amoruri" de felul celor poetizate de către Depărățeanu și Mihail Zamphirescu. Unde ? Neputînd răspunde, viitorul autor de „romanțe pentru mai tîrziu" se resemnează, provizoriu, să eminescianizeze :

În lacul liniștit și clar
Își oglindește chipul luna,
În fundu-i stelele răsar
Ca-ntotdeauna.

Așa făceau mulți, și aveau s-o facă mereu, unii dintre „simboliști" inclusiv :

Te simt acum, ești lîngă mine toată,
Și gîndurile-ți parcă mă-nfășoară ;
Privirea ta mă mîngîie, ușoară,
Cu o tristețe dulce, fermecată...

(Matei Elian : *Cîntări sfioase*, XXXI) ;

Cu o mustrare blîndă, cu ochii-nrourați,
Icoana ta se-nalță ușor de prin unghere :
O gură ce imploră, un braț ce larg mă cere,
Asemeni lănțuirei de brazi îngemănați.

(N. Stănescu : *Gonind amintiri*)

Cu versurile tipărite pînă în 1901 inclusiv, și chiar cu majoritatea celor apărute înainte de 1905, Minulescu nu e decît un epigon printre epigoni. Deodată... marea revelație : simboliștii ! Încă puțin și iată-l în însuși mediul generativ al poeziei din care avea să se nască, fe-

cundată de altă experiență existențială și poezia sa. La cafeneaua Vachette vede masa pe care Verlaine își scrisese cel mai vibrant *Green;* la Steinbach privește, cu siguranță, extaziat, pe Moréas ; la Closerie des Lilas, pe Paul Fort.

„Vă închipuiți, dar, — se va confesa, vreo treizeci de ani mai tîrziu, Minulescu — ce impresie avea să-mi facă, încă din primele zile ale sosirii mele la Paris, contactul, deocamdată numai vizual, cu acești oameni pe care imaginația mea îi vedea cu totul altfel decît pe toți ceilalți, cu care venisem pînă atunci în contact literar. Abia atunci mi-am dat seama ce-aș fi pățit dacă aș fi rămas în țară. N-aș fi găsit pe nimeni care să mă fi admis așa cum eram, adică un om în toate mințile. Toată lumea m-ar fi socotit scrîntit la minte. La Paris, însă, aveam să mă simt fericit, fiindcă găseam ocazia să trăiesc în mijlocul unor oameni al căror ideal nu era să fie sănătoși, dar să poată suferi de aceeași boală ca și mine.“ [5]

Pentru claritate e oportun a repeta că, voind, pesemne, să treacă drept „un om în toate mințile“, debutantul scrisese, în țară, și continua să iscălească și după stabilirea la Paris poezii care nu-l exprimau. Cîțiva ani i-au fost necesari pentru a se găsi pe sine și a-și lua în posesie natura proprie ! Nediferențiat, multă vreme, de versificatorii cuminți, Minulescu publică abia în 1904, în *Revista albă* din Geneva, un *Cîntec de drum,* ce prefigurează întrucîtva creația sa viitoare [6]. Contrar opiniei foarte răspîndite, și de altfel confirmată de numeroase cazuri, potrivit căreia, luîndu-și modele străine, un poet își înstrăinează fondul propriu, Ion Minulescu și-a apropriat, tocmai, acest fond în contact cu simboliștii francezi și belgieni. Versuri precum acele din Laforgue, citate în *Nu sunt ce par a fi,* cu onomatopei preluate parțial în *Fapt divers* („ding... dang... ding...“), și multe altele, din diverși autori, i-au dat curaj să se lanseze și el în felurite jocuri, nu neapărat de cuvinte, să nu-și reprime înclinația spre bufonerie, ci să o cultive, i-au revelat, în general vorbind, posibilitatea unui lirism de altă sursă și mai ales de altă structură decît cel produs pînă atunci în literatura țării sale. Fără să imite pe

vreun poet străin oarecare, tînărul viitor simbolist român și-a educat prin foarte mulți predispozițiile înnăscute ce încă nu-și găsiseră modalitatea de afirmare. Ce anume a luat de la fiecare nu se poate stabili documentar cu exactitate, dar e de la sine înțeles că diversele particularități ale operei sale se vor fi cristalizat sub efectul lecturilor din acei poeți de care particularitățile respective amintesc mai direct. Verlaineismul său, *id est* efuziunea galant sentimentală, în stil modern, vine cu siguranță de la... Verlaine ; „audiția colorată", firește, de la Rimbaud ; „grivoazeria" va fi deprins-o de la Corbière, de vreme ce la el o admira declarat ; nonșalanța ludică și autopersiflantă, de la Jules Laforgue, evident. De la Charles Cros, sau și de la el, va fi învățat badineria ; de la Maeterlinck : tehnica învăluirii în mister ; de la Charles Van Lerberghe : gingășia, umorul subtil, grațios. Dacă i s-ar fi cerut să recite din acest din urmă autor cîteva stihuri preferate, probabil că ar fi ales finalul din *Ma soeur la Pluie :*

„Sur de tapis des fleurs sonores,
De l'aurore jusqu'au soir,
Et du soir jusqu'à l'aurore,
Elle pleut et pleut encore,
Autant qu'elle peut pleuvoir.
Puis, vient le soleil qui essuie,
De ses cheveux d'or,
Les pieds de la Pluie.

În Paul Fort își va fi găsit plăcerea de a fredona, preferința pentru direct, pentru simplu, spontaneitatea, cabotinismul ingenuu, indolența boemă simpatică :

Je ne suis pas un écrivain. Je suis le poète qui chante. —
Quoi ! sans art mon chant serait vain ? A l'écouter
mon mal m'enchante.
J'écris des mots pour le plaisir, et je les chante.
Ah ! je ne sais. — Le flot des petits mots pressés voulant
pleurer se met à rire.
Mais que soudain mon mal augmente, ma plume se brise
en un cri. —
Je ne sais quand je me lamente ou si je chante ou si j'écris.

Cu Henri Bataille, citat într-o poezie, Minulescu are comune melancolia, sentimentul trecerii, mistificate la el prin gasconadă și prețiozitate, la poetul francez — nedisimulate :

> Mon enfance, adieu, mon enfance. — Je vais vivre.
> J'aime les trains mouillés qui passent dans les champs.

Din Verhaeren n-a reținut, firește, patosul hugolian și whitmanian, ci tonalitatea intim-evocativă, reveria evanescentă din anumite poeme nu tocmai reprezentative, precum cel transmis în *Nu sunt ce par a fi,* și, nedeclarat, nota laforgueiană a unor versuri :

> Dreling, dreling,
> c'est la fête de tous les Saints.
>
> *(Les Saints,* în *Les visages de la vie),*

împletitura savantă, cu scînteieri de rime interesante, a unor strofe ample, precum acelea ale de-a dreptul... „minulescianului" cîntec de călătorie *Au bord du quai,* ce deschide volumul *Les visages de la vie :*

> J'ai visité de lointains fleuves,
> Sombres et lents, comme des veuves.
> Serait-il calme et frais, mon coin,
> Qu'une vieille servante, avec grand soin,
> Tiendrait propre, comme un dimanche :
> Contre le mur d'une chambre blanche,
> Une carte pendrait des îles Baléares,
> Avec, en or, des rinceaux rares
> Et des drapeaux episcopaux ;
> Et l'armoire, la merveille
> — Petits bâtons, minces ficelles —
> D'une fragile caravelle
> Qui vaguerait, voiles au clair,
> Dans la panse d'une bouteille.

Greu, dacă nu imposibil de identificat, în versurile poetului nostru sub o înfățișare anume, concretă, Lautréamont l-a influențat, și el, pe Minulescu, neîndoielnic, în sensul că, împreună cu Rimbaud și Baudelaire, i-a

acordat, așa-zicînd, autorizația de a vorbi franc despre orice, de a fi cinic, de a desacraliza.

Dintre acești trei întemeietori de nouă ordine lirică, maestrul său suprem, modelul absolut este, categoric, Baudelaire. Note „baudelaireiene" în accepția literară a cuvîntului nu există la el, dar, păstrînd toate proporțiile, acțiunea sa poetică a fost analoagă, prin sens și consecințe, celei întreprinse de autorul *Florilor răului*. Dacă n-a instaurat în literatura română estetica urîtului, eveniment ce se va produce tocmai în 1931, prin editarea arghezienelor *Flori de mucigai*, Ion Minulescu a impus poezia vieții moderne, a cucerit drept de cetățenie literară pentru sensibilitatea citadinului care flanează pe bulevarde, care se relaxează în cafenele, care admiră monumente, mașini, siluete zărite în forfota străzii, căruia îi oferă clipe de farmec vitrinele, piețele, aleile, băncile și jeturile de apă din parcuri, care merge la teatru, la cinematograf, audiază muzică, vizionează expoziții, intră în librării, care străbate imaginativ mări și oceane, visează metropole colosale, care vede realitatea prin artă. „D. Minulescu — scria Pompiliu Constantinescu, în 1936 — trece deodată de la industria patriarhală a liricei sămănătoriste la sensibilitatea și cadrul urban. Locul țărăncii idilice și al iubitei sentimentale și clorotice îl ia femeia fatală, melancolia eminesciană devine *spleen* baudelairian, harta României e schimbată cu harta celor cinci continente, carul cu boi și orizontul Bărăganului e părăsit pentru corăbii, iahturi și vapoare cu orizonturi misterioase și exotice ; mirosul prea simplu al florilor de cîmp este părăsit pentru parfumuri tari, căpița de fîn și decorul naturii e un cadru incomod pentru iubire, care se va oficia de-acum în alcovuri voluptuoase, tapetate cu covoare moi și cu tablouri moderniste ; moartea însăși nu se mai presimte în orizontul teluric al *Mioriții*, ea fiind o abandonare în cavouri de transatlantice și spații lichide." [7] Ion Minulescu a realizat ceea ce încercase și nu izbutise Macedonski : înlocuirea eminescianismului. Cu toate că mult mai mare poet decît Minulescu, și, poate, tocmai de-aceea (mai mult decît din pricina darului nemaipomenit de a-și crea adversități), Macedonski nu reușise să reorienteze sensibilitatea publicului intelectual larg, să-i

modifice gustul. Poezia lui rezistentă era prea complicată spre a deveni populară ; cea accesibilă : prea căutat stranie, „decadentă" ; și tot astfel aceea a imitatorilor săi. Petică, Anghel, iarăși, nu aveau poeme ușor declamabile pe stradă, în parcuri, cantabile, asemenea romanțelor eminesciene. Studenții, elevii, tinerii îndrăgostiți și-ar fi dorit, nu încape îndoială, alte romanțe, în gustul și pe limba lor de juni emancipați, care nu mai vorbeau ca pe vremea „prelecțiunilor" Junimii și se simțeau mai acasă pe calea Victoriei decît într-o bătrînă ogradă rustică. Chiar acelor care cîntau *Numai una, Pe lîngă boi* și *La noi sunt codri verzi de brad,* cu toată convingerea, le-ar fi plăcut, probabil, să murmure și cîntece mai orășenești, de o anume ținută artistică. Îi era necesar tineretului intelectual un nou „Eminescu", accesibil, urban, neologistic, suficient de facil pentru a fi asimilat fără efort, însă și îndeajuns de rafinat pentru a satisface pretențiile unor spirite instruite. Nici unul dintre poeții în viață la răscrucea de veacuri nu îndeplinea integral asemenea condiții. Timpul, însă, curge, ajunge în anul de grație 1908, îl lasă în urmă, traversează 1913. *Romanțe pentru mai tîrziu... De vorbă cu mine însumi....* „En fin Malherbe vint" ! Cum notează Tudor Vianu, în postfața la prima ediție de versuri minulesciene apărută după al doilea război (1957), afirmînd că scrisese romanțele — „pentru mai tîrziu", Minulescu dăruia de fapt contemporanilor tineri exact ce le trebuia *atunci.* Îndeosebi cu al doilea volum, „noul venit" cucerește tinerimea, și dezeminescianizează poezia română. „Minulescianismul" se substituie eminescianismului.

Minulescianizat, simbolismul românesc devine, dintr-o practică ezoterică, un curent literar ; difuzat, prin declamațiile de pomină ale tînărului său „clopotar" în masa intelectualității tinere, curentul se folclorizează. Pusă pe muzică, romanța *Celei care minte* e cîntată de lăutari în localuri. Mai e, însă, simbolism, acesta ? Lovinescu și Vianu răspund negativ. Veritabila poezie simbolistă, argumentează Tudor Vianu, este „o formă a liricei indirecte", ea înseamnă „un gest al rezervei și discreției lirice", „o reacție antiretorică", adică tocmai ce lirica lui Minulescu nu e. După opinia, în cazul concret, exa-

gerată a sobrului, cumpănitului critic, „n-a existat (...) un poet mai retoric ca Ion Minulescu" ; „sub învelișul manierelor lui simboliste" se ascunde „firea" unei poezii înțeleasă ca „formă nu numai a limbii vorbite (...), dar a limbii declamate" ; poezie tolerantă față de „locurile comune ale limbajului", plină de enumerații și amplificări retorice, de interjecții, antifraze, interogații, adresări de tip oral.[8] Toate aceste aserțiuni sînt, nici vorbă, perfect întemeiate. Poezia minulesciană e străină cu totul de simbolismul ideal, pe care de altminteri l-a și persiflat. Cine a realizat, însă, un asemenea simbolism ? Doar Mallarmé, și nici el. Adevărat că atîta discursivitate ca la Minulescu nu este la nici un simbolist autentic. Verhaeren încetează de a fi simbolist cînd, patetic, celebrează marea cetate industrială și vestește o nouă fraternitate : socialistă. Devine un neoromantic activist, vaticinar. Romantic și el, structural, Minulescu profesează în permanență un romantism ostentativ deromantizat, un modernism provocator, de expresie predominant simbolistă. „Cripticul" poeziei sale (în termeni blagieni) nu este simbolist (în înțeles ideal) sau e doar în parte, „fanicul" însă, aparența, da. Era fatal să se petreacă și cu simbolismul ceea ce se petrece cu orice practică de tip inițiatic adoptată înțelegerii unanime. Sensurile se pierd, rămîne ritualul. Cu Ion Minulescu au pătruns în literatura română costumația, gestica, mimica, figurația simbolistă, mai puțin spiritul adînc al simbolismului ; acesta avea să vină (mai exact : să acționeze ca principiu formativ) ceva mai tîrziu, prin Arghezi, Blaga și Barbu. Se confirmă teoria lui Tarde, preluată de Lovinescu : „*ab exterioribus ad interiora*". Pînă la primul război, Minulescu, recrutînd în masă cititori pentru romanțele sale de factură modernă, a format implicit un public și pentru într-adevăr „viitoarea" poezie românească.

Crezînd, împreună cu Poe, cu Baudelaire, cu toți făuritorii stilului modern, că „arta adevărată trebuie să aducă (...) și un element de surpriză", că „o formulă de artă" e cu atît mai viabilă „cu cît (...) produce mai multă nedumerire", la apariție[9], șeful de nouă școală simbolistă românească și-a făcut un program din ornamentarea poeziei sale cu orice era de natură, la data cînd o

scria, să impresioneze violent, să epateze, să uluiască, să provoace senzație și stupoare, din adoptarea aerului misterios și a atitudinilor teatrale. De aici, în primele două volume, figurația țipător modernistă, exotismul extravagant, dandismul, boemia, parada de libertinism, fronda în materie de gust artistic și, de fapt, în toate privințele, alura de profet neînțeles, de sol al unei lumi neștiute, călător enigmatic, pelerin spre locuri fabuloase ; de aici, în toată opera poetică (și nu doar poetică), faconda, exhibiționismul, cabotinismul, arlechinismul. E atîta afectare și artificiu în poezia minulesciană, atîta logoree (după Vianu, „adevărata vocație" a lui Minulescu ar fi „voluptatea de a se exprima, ascultîndu-se pe sine" [10]), atîta persiflare și caricatură, atîta frivolitate, încît această poezie i-a putut apărea cronicarului literar celui mai ponderat în judecăți din perioada interbelică, drept „o parodie suculentă a temelor simbolismului francez". [11] Indiscutabil, aserțiunea poate fi sprijinită prin nu puține citate. Enigmatizarea artificială, ezoterizarea și hieratizarea facilă, exotizarea convențională sînt procedee frecvente (în *Romanțe pentru mai tîrziu* în special, dar și în *De vorbă cu mine însumi)*, și efectul poate fi parodic. *Romanța cheii, Romanța morții, Romanța corbului, În templul liniștii, Romanță fără muzică* („În tine-mi pun toată speranța..."), *Pastel de toamnă*, iată doar cîteva poezii în care motive, decoruri și procedee simboliste sînt, fără disimulare, simple convenții. „Cheia de la poarta verde" căzută din turn și preschimbată „într-o cupă albă, plină / Cu vin verde de cucută", nu-i nici măcar o alegorie propriu-zisă, cum o consideră Vianu ; e un obiect arbitrar ales pentru confecționarea de mister discutabil. La rîndul său, „turnul gotic", în care, pierzînd cheia, poetul rămîne închis, o noapte, nu e cîtuși de puțin spăimos, „blazoanele" lui („Al Iubirii, / Al Speranței / Și-al Credinței viitoare") nu tulbură pe nimeni, după cum nu neliniștește, în general, majuscularea substantivelor și adjectivelor substantivizate *(Trecutul, Nimicul, Eternul, Albastrul)*, chiar tipărite cu caractere cursive, și nici utilizarea fatidicului „trei". Efectele unor asemenea enigmatizări, cu totul elementare, sînt strict vizuale ; în cel

mai bun caz, lingvistice. Tot astfel, al celorlalte, din aceeași recuzită.

Răsună-n poarta veche trei lovituri
Ce par
Trei ne-nțelese vorbe desprinse dintr-un vers...

Aplecat „pe verdea balustradă a-naltului balcon", proprietarul imobilului întreține cu necunoscutul de jos un mic dialog absurd, ionescian, cu sentimentul de a-și auzi, în replică, propria voce, schimbată, sepulcrală, și chiar a lui este vocea străină, prin care vorbește... Moartea. În loc de-a aprofunda tema, de-a o trata cu gravitate, poetul o întrebuințează doar ca pretext pentru exercițiu imagistic (spre balcon se înalță două brațe „ca două negre umbre de turnuri crenelate" ; Umbrele lor „pe zid, / Se leagănă ca două chei negre, descîntate") și pentru introducerea de personaje demonice și tanatice, cu funcție pur decorativă : „Vrăjitorii / Și Parcele / Deschid / Zăvoarele-ncleștate în porțile-ncuiate". Aceasta e *Romanța morții.* În *Pastel de toamnă,* aceeași figură artistică. „În fața porții" se opresc, și bat, „trei drumeți (...), / Uzi ca trei cadavre scoase dintr-un lac". „Nu răspunde nimeni." Drumeții așteaptă în ploaie, „muți ca trei schelete ce-și cată mormîntul", pînă dimineața, cînd,

Albi ca beduinii vastelor Sahare,
Trei drumeți Castelul morții ocolesc,

spre a se pierde în zare,

Cu trei yahturi albe, mute, călătoare !...

Maeterlinck, redus la schemă decorativă și gesticulație hieratică, gratuită ! Cu toți simboliștii procedează Minulescu așa, și cu simbolismul însuși : îl formalizează. Întocmai cum în eclezia creștină, crucea, icoanele, odăjdiile au ajuns, practic, simple ornamente, oficierea : spectacol —, morții cavourile, porțile, drumeții, corbii, clopotele nu simbolizează, la Minulescu, nimic ; adeseori, nu-și exercită cu eficacitate nici măcar funcția alegorică. Rămîn elemente de pur decor, tot atît de inapte a provoca înfiorare, ca niște semne cabalistice banalizate pentru cineva care nu vede în ele decît bizarerii convenționale,

fără înțeles. De altfel, nu o dată, poetul manipulează abstracții : *„stindardul Credinței“*, *„tricolorul Nebuniei“*, numește categorii : *Cuminții, Nebunii.*

Parodie ? În bună parte, da. Însă nu a simbolismului, ci : cu mijloace simboliste. Ar fi un nonsens ca poetul să parodieze arta pentru a cărei instaurare se bate. O sumedenie de poezii din primele sale două volume sînt manifeste prosimboliste, declamații despre noua artă și autoportrete ale unui militant simbolist. Intenția de discreditare a simbolismului se exclude prin definiție, ca absurdă. O notă de parodie, însă, este inclusă în poeme. Intenționat. Poetul adoptă cu premeditare masca unui damnat de operetă, a unui „nebun“ de carnaval, profesează clovneria, cum s-ar zice, cu acte în regulă. E tocmai modul său personal de a fi simbolist. Stilul său propriu este „manierismul“, un „manierism“ de teatru de varietăți și de circ. Gongora, acrobat, amuzînd mulțimea. Dar și emoționînd-o. Să zicem, mai bine : Charlot, Charlot bucureștean, Mitică. Ion Minulescu e un poet din speța ludicilor cu înclinație spre teatral, înrudit sufletește cu, dintre contemporani, Paul Fort, Max Jacob, Jean Cocteau, Jacques Prévert, Raymond Queneau. Nu fără afinități și cu Jarry, cu Morgenstern, însă, spre diferență de ei (ca, de altminteri, și de Corbière, de Lautréamont, de Rimbaud), jovial și fanfaron. Prin mobilitatea intelectuală, prin inventivitate, prin febrilitatea inovatoare, prin vocația jocului, poetul nostru se aseamănă, într-o măsură, și cu Apollinaire, pe numele originar Kostrowitzki, deci tot „metec“, și cu Eugen Ionescu, slătinean, ca el, prin naștere, și ne putem întreba cum se face, că spre atît de frapantă deosebire de ei, nu s-a manifestat în nici un fel în literatura franceză, cu toate că avea destul talent pentru a se impune și chiar pentru a exercita un rol dinamizant. Gustave Kahn, Charles Morice, René Ghil nu sînt mai talentați decît el. Explicația probabilă e : fondul autohton. Oricît de uluitor de modernistă putea să le apară poezia sa, unora, la București și la Iași, aceasta nu era, în raport cu cea de la Paris, unde în 1903 apărea *La chanson du mal aimé*, decît o variantă individuală a producției lirice europene modelate de un curent devenit în Franța istoric. De

altfel, Minulescu s-a detașat de eminescianism, doar spre sfîrșitul etapei sale pariziene. Revenind însă la elementele de parodie inerente poeziei sale din perioada campaniei prosimboliste, acestea, împreună cu întregul arsenal de instrumente stilistice, înfăptuiesc un mod al desentimentalizării. Natură eminamente sentimentală, Ion Minulescu ar fi sucombat fatalmente în eminescianism, ca atîția, dacă s-ar fi abandonat, asemenea lui Cruceanu, lui Rașcu, simbolismului intimist, melopeic, sau, în orice caz, nu și-ar fi putut zidi propria individualitate, s-ar fi automutilat. Pentru ca să țîșnească impetuos și să-și găsească o formulă modernă de autoconstruire, fondul său originar, de oltean sentimental, însă și „deștept", dotat cu simțul umorului, zeflemist, a trebuit să meargă la Paris, spre a asculta, în localuri, spirituale și totuși lirice șansonete, a-l auzi pe Jean Rictus recitînd și a se lăsa pătruns de spiritul cafenelei literare. Liberă, sentimentalitatea lui era inexpresivă artistic. Spre a deveni operantă, în sfera liricului, a fost necesar ca ea să acționeze disimulat. Minulescu a făcut posibilă din nou poezia sentimentală prin desentimentalizarea ei aparentă. El personal practică un sentimentalism *à rebours*, blindat de umor, de parodie, de poză „decadentă", de livresc, de locvacitate superfluă, de figurație, mai mult sau mai puțin stranie, debordantă. În același scop, al protejării afectelor, este extrapolat, în versurile sale, cu efecte poetizante, elementul prozaic. Nu e vorba, ca la Topîrceanu, de amendarea ironică, sau umoristică, a efuziunii lirice. Lirismul însuși e acționat de constituenți străini în principiu naturii sale. Motorul acestui lirism : sentimentul trecerii inexorabile, al eternei instabilități, al inevitabilității sfîrșitului individual definitiv. Exact sentimentul în care poezia simbolistă își are una din principalele surse nutritive ! Numai că Minulescu nu-l sugerează, asemenea simboliștilor ortodocși, prin analogii, ci îl interpretează actoricește, costumat în Pierrot simbolist, cu aparența de a-l parodia. Poetul utilizează o tehnică a ambiguității. Face, popular vorbind, pe neseriosul, cu seriozitate. Joacă rolul măscăriciului îndrăgostit, care nu-i altul decît el însuși, caricaturizîndu-l. Modalitate clasică, în fond, avîndu-și originea în com-

portamentul lui Rigoletto! Bineînțeles, lirismul minulescian nu suportă comparația cu dramatismul condiției atribuite eroului său de către Victor Hugo, cu care se află doar în relație tipologică. „Romanțele" minulesciene sînt, cum am mai spus-o, și cum s-a spus, „cîntece de lume" pannești, în limbaj modern. Istoric, filiația lor în spațiul poetic național, urcă pînă la Văcărești și include producțiuni de inspirație sentimentală aparținînd lui C. A. Rosetti, Al. Depărățeanu, Mihail Zamphirescu, Eminescu, St. O. Iosif, Goga. Trubadur de cafenea, un Cincinat Pavelescu mai rafinat, modificat de simbolism, Minulescu are temperamentul „balcanicilor", fiind un poet care nu-și reprimă sentimentul, ca Ion Barbu, nu-și proiectează eul intim „în durata lumii turce", dar și-l construiește la modul caragialesc, înfățișîndu-se (observație călinesciană) ca „un Mitică, un Cațavencu și un Eleutheriu Poppescu, deveniți lirici"[12] și oferindu-și decoruri în tradiția lui Bolintineanu și, în genere, a „romanticilor macabri și exotici". Continuînd neafișat acțiunea lui Macedonski de remuntenizare a poeziei, în spirit heliadist, el a sporit, în stilul său, o literatură ce opune moldovenescului han cafeneaua, lui Moș Nichifor Coțcariu pe Mitică, lui Barbu Lăutarul pe Anton Pann.

Modurile autofăuririi lirice minulesciene sînt două, de fapt; ambele de esență actoricească bufă. Decorativismul cosmopolit, exotic, și oralitatea bombastică. Cel dintîi, productiv în *Romanțe...* și *De vorbă...*, este, potrivit ulterioarei dezvăluiri a poetului însuși, o mistificație:

Și mă revăd așa cum ieri,
Și patruzeci de ani în șir,
Schimbam cireșii-n palmieri,
Pe tata mare-n „Uncle Sam",
Și Oltul în Guadalquivir...

O mistificație care pe Minulescu îl prinde. Excentricismul e, în perioada frondei simboliste, modul său de a fi sincer. Lamentîndu-se banal, într-o formă dată:

Din nou revăd pădurea în care împreună
Cu tine rătăcit-am în nopțile cu lună
Și banca solitară pierdută-n flori albastre

Pe care-ades stătut-am, strîngîndu-te de mînă,
Uimiți de sfînta vrajă a fericirii noastre.

poetul se falsifica. Autentic este cînd, cu o paradă enormă de cinism, iartă anticipat amanta ce are să-l „înșele chiar mîine" ; cînd cere iubitei imposibilul :

Dă-mi tot ce crezi că nu se poate da,
Dă-mi calmul blond al soarelui polar,
Dă-mi primul crepuscul pe Golgotha
Și primul armistițiu planetar.

cînd își invită „amantele de ieri" în „cimitirul" inimii :

Amante cu ochi verzi,
Amante cu ochi adînci ca fundul zării...
Sub ce ferestre-n veci închise
Mi-ați îngropat de-a pururi cîntul ?...
Voi, moartelor nemuritoare,
Veniți, căci v-am găsit mormîntul...
Veniți cu toate-n cimitirul
Ce-n biata inimă-și deschide
Largi porțile să vă privească...

cînd urează „felinei" somn bun :

Dormi felină obsedată de plăcerea de-a fi-nvinsă...
A trecut de miezul nopții...

Poezia minulesciană de după 1930 e, sub un aspect, apostazia celei din primele două volume.

„Te rog" — îi cere poetul, în 1936, Anului Nou —

Te rog — de pe parchete și sofa —
Să-mi schimbi covoarele de Buchara,
Și-n locul lor, tu să-mi întinzi
Numai velințe oltenești,
Ca să-mi răsfrîng cu ele, în oglinzi,
Podoabele mîndriei strămoșești...
Iar pe măsuțele pătrate,
În locul florilor de crin, fanate,
Să-mi pui în strachine de lut,
Crăițe sîngerii, culese
În cinstea viitoarei florărese
Care, probabil, nici nu s-a născut !

Dacă, în tinerețe, poetul căutase pe toate căile să pară straniu, venit din altă lume, călător spre țărmuri neștiute de conaționali, la maturitate toată străduința lui e de-a arăta că „nu este ce pare a fi". „Nu sînt ce par a fi !", strigă poetul prin trei titluri : al unui volum, al unei poezii și al unei confesii literare. Travestit cîndva în pelerin enigmatic, în mesager căruia nu i se deschide poarta cetății în care vrea să intre, Minulescu se dă, la maturitate, drept ceea ce chiar este, obiectîv :

Sînt cel din urmă strop de vin
Din rustica ulcică de pămînt
Pe care l-au sorbit pe rînd
Cinci generații de olteni —
Cei mai de seamă podgoreni
Dintre moșneni
Și orășeni —
Strămoșii mei, care-au murit cîntînd :
«Oltule... rîu blestemat...
Ce vii așa tulburat ?»...

Încă din prima jumătate a deceniului al treilea, inspirația lui se întorsese la baștină. Poetul urmărea Primăvara în Cișmigiu, la Șosea, relata isprăvile Verii, care

...umblă toată ziua-n pielea goală,
Prin apartamente-nchise
Și pe stradă —
De la Parcul Carol la Șosea
Și de la Șosea la Cotroceni,
Însoțită de o droaie de țigani
Și de olteni...

se întîlnea la Predeal, cu Iarna,

...îmbrăcată ca și-acum un an
Cu-aceeași albă rochie de bal
Păstrată, vara, sus pe Caraiman.

În volumul *Strofe pentru toată lumea* (1930), ce include asemenea secvențe, apar, de asemenea, biserica veche, de sat, carul cu boi, vite, figuri rurale tipice : învățătorul, popa, notarul, cîrciumarul, desigur, persiflați ; sînt numite localități românești : Predeal, Bran, Corcova,

Drăgășani ; o poezie se intitulează *Amiază rurală*, alta : *Seară rurală* ; poetul se caută „în vechiul ogor strămoșesc — / În grîu, în porumb și secară, / În apa fîntînii cu ghizduri de piatră / Și-n focul din vatră". Autohton aproape în întregime e materialul de inspirație în următorul volum, *Nu sunt ce par a fi*, unde poeziile au titluri ca *Primăvară rurală, Specific românesc, Pe malul Oltului, Clopotele Învierii*, unde este evocată „rustica și vesela Trivale", refăcut climatul sufletesc al copilăriei, cu a lui „Cosinzeană din poveste, / Furată, și ascunsă de un Smeu, / Cu care Făt-Frumos — (Adică Eu) / Mă războiam pînă făceam din el / O mînă / De țărînă" ; unde Pullmanul trece prin gările Mizil, Monteoru, Buzău, Făurei (întîmpinat, aici, de „o biată cireadă de vaci și viței"), zboară prin cea din Lacul Sărat, ajunge la cea din Brăila, „gară cu bucluc", spre a tăia apoi „cimitirul Dunării albastre", către Sulina ; unde, într-un poem, este etalat aspectul național tipic al caselor din Scheii Brașovului :

> Ce românești sunt astăzi căsuțele din Schei !...
> Sunt vesele și albe și curate (...)

Stilul obișnuit al vorbirii lirice, în creația minulesciană din perioada interbelică, e spontaneitatea, o spontaneitate dusă pînă la întrebuințarea limbajului familiar, pînă la șuetă, pînă la flecăreală. Dăm de expresii ca „dracul știe", „nici Dumnezeu nu știe", „au dat «kix»", de comparații precum „Hamalii dorm ca grînele-n hambar", „ne-am iubit / Ca două manechine, cu suflete de vată, / Păstrate-ntr-o vitrină cu geamurile sparte", „să-nvie pe defunctul «Da» / Cum a-nviat pe vremuri și... Cristos", de „va urma", „et caetera", „bis", „puncte, puncte, puncte", de „chère Madame", de „cut-cu-ri-gu !... ding... dang... ding". Poetul își amintește de al său „defunct coleg" Gérard de Nerval, întreabă o carte : Cine „a îmbrîncit-o" spre el, pentru a se „vinde fără de rușine / Ca femeile pe bani", relatează aventura nocturnă cu o femeie ce nu-i decît „o mică poemă-n proză" proprie, pe care „gluma unui tipograf" i-a „făcut-o praf", își asemuiește tinerețea cu o femeie de stradă, pomenește pe Edgar Poe, „al cărui nume-adevărat e «Edgar Po», /

Ca și cum l-ai citi numai pînă la... «o»", debitează prăpăstii :

Femeia care mi-a vorbit aseară
(Și care-o să-mi vorbească viața toată)
A fost odată Mamă,
Dar a rămas Fecioară...
Și Fiul ei nici astăzi n-are Tată !...,

compune „strofe pentru Cel de sus", ca următoarea :

E păcat că tu nu poți să fii
Tată cu mai mulți copii...
Ai avut doar unul singur, știu...
Dar Isus Cristos a fost ucis de viu
Tocmai fiindcă el a fost copilul Tău...
Pe cînd Eu —
Eu și toți ceilalți nemuritori
Sîntem doar copiii Tăi... din flori !...

și nu exclude posibilitatea de a-l „cinsti cu-o halbă pe bunul Dumnezeu". Prozaismul nu e ocolit, ci căutat. Într-un tablou rural, „femeile au pus de mămăligă" ; altundeva e descris un port în care n-a sosit nimic : „Nici opium, nici tutun de pipă... / Nici aspirină pentru gripă". Uneori, poetul prozaizează prin demitizare, prin parodierea sacrului : bunăoară, în *Rînduri pentru Sulamita*, unde biblica păstoriță fuge din palatul Regelui în Galaad, spre a-și paște „caprele rîioase", sau *În așteptare*, unde poetul așteaptă ziua

Cînd Dumnezeu are să-mi facă semn
Că pot intra-n Ierusalim, solemn
Ca și Cristos, călare pe măgar.

Peste tot, umorul primează. Un umor nu lipsit de încărcătură lirică, uneori mai mare decît cea din „romanțele" antebelice. Acolo, poetul mima adesea stări lirice absente. Aici le produce : aparent fără voie. Făcînd pe măscăriciul liric, el este în realitate liricul care simulează intenția de a trece drept un măscărici. Se petrece cu el (din proprie voință, mascată) ceva analog cu ceea ce li se întîmplă unor eroi ai pieselor sale de

teatru, care, jucînd roluri de îndrăgostiți, se îndrăgostesc cu adevărat. Lirismul său de acest gen nu-i, evident, cîtuși de puțin profund, și, în general, poezia sa nu-i poezie mare, dar se poate crea autentic și în genul lejer. Spre a plăsmui „strofe pentru toată lumea", Minulescu și-a întocmit o poetică de speța aceleia a spectacolelor de estradă, care, dacă sînt, în genul lor, de calitate, pot procura încîntare și celor mai fine spirite. Umorul, chiar și cel mai democratic, nu exclude vibrația lirică, și versurile minulesciene, „goliardești" [13] o au, concentrată, ca și la Jean Richepin, la Jehan Rictus, în nota de tandrețe, de gingășie, de ingenuitate, inerentă deșănțării grațioase cu care urmașul de „podgoreni" și „moșneni" de pe Olt vorbește despre orice, fie profan, fie sacru : despre „elementele naturii" și despre „faptele diverse", despre iubire și despre „cele patru anotimpuri", despre el însuși și despre „Cel-de-sus".

Ce a mai rămas, în poezia de după 1913 a lui Minulescu din simbolism ? Doar vagi reminiscențe ; în special nota disimulat elegiacă. Simbolismul ei nu fusese, de altfel, „pur" (dacă există un asemenea simbolism !) niciodată. În afară de faptul că l-a folclorizat, poetul nostru a făcut curentului pe care jura, și infidelități. Versurile sale de tinerețe învederează un gust „parnasian" pentru decoruri [14] ; *Spovedanii*-le sînt, dimpotrivă, de-a dreptul expresioniste (la modul, desigur, pur teatral), una — intitulîndu-se chiar *Götterdämmerung*, toate avînd o tonalitate profetică, de *Verkündigung* :

În orașul cu trei sute de biserici,
De trei ani
Sună clopotele-ntruna...
Și orașu-i plin de lume
Ce se-ntreabă :
Unde-i sfîntul ?...
Unde-i sfînta fără nume ?...
Pentru cine sună-ntruna clopotele de trei ani ?...

Retorismul, un retorism energic, viril, zvîcnetul cosbucian al unor stihuri („Glasul morilor de apă, glasul morilor de vînt" etc. au, prozodic, exact aceeași structură

ca „jalnic vîjîie prin noapte glasul codrilor de brad") smulg adesea melosul minulescian din simbolism, apropiindu-l, pe de o parte, de cel tradițional românesc, neeminescian, pe de alta de cel romantico-expresionist al lui Arghezi, Philippide și Cotruș. Avînd, prin figurație (nave, trenuri) atingere și cu „poezia spațiului", lirica minulesciană de dinainte de primul război este, în același timp, întrucîtva futuristă, în virtutea retorismului patetic și a poetizării produselor civilizației și tehnicii. Cea de după, romantică la modul burlesc, e, prin această particularitate sincronă în felul ei, cu poezia postsimbolistă de expresie ludică.

SOLITARUL AVANGARDIST

În tot ce se scrie despre Bacovia, de cînd se poate scrie adecvat, poezia lui e văzută ca produs al voinței de artă. Oportunitatea erorilor fecunde ! Dacă N. Davidescu n-ar fi zis că „Bacovia se mulțumește să fie sincer", că el „nu țintește niciodată un anumit efect literar", ci emite doar „strigăte", care „impresionează ca și strigătul enigmatic al pisicilor în noapte pe acoperișuri" [1], dacă Lovinescu n-ar fi afirmat că poezia bacoviană „nu are nici o legătură cu arta privită ca un artificiu" [2], e puțin probabil că exegeții ar depune azi atîtea lăudabile eforturi pentru a releva rafinamentele unei opere căreia, după Călinescu, „tocmai artificiul" îi „formează valoarea". Dar, oare, chiar aceasta e realitatea ? Întrebarea nu mai poate fi pusă așa, decît retoric. Chestiunea, după ce artisticitatea lirismului bacovian a fost dovedită, și, în consecință, controversele pe tema aceasta nu mai sînt posibile, e doar de a stabili ce fel de „artificiu" a operat în procesul de cristalizare a unei poezii ce pare, într-adevăr, a nu fi deloc „făcută" ? Căci arta lui Bacovia este o artă a disimulării artei. Altfel, cum ar fi putut trece drept nonartă în ochii unora dintre cei mai subtili critici de poezie ?

Potrivit afirmației lui Călinescu, lirica lui George Bacovia ar fi o „transplantare, uneori pînă la pastișă", a simbolismului franco-belgian. Prozodic, însă, ea „pastișază", adesea, mai curînd poezia românească de factură tradițională. Alexandrinul a fost utilizat, ca atare, de autorul *Plumb*-ului doar de vreo trei ori, în toată ca-

riera ; în schimb, poetul a compus frecvent în metru propriu unora dintre versurile lui Eminescu, Alecsandri, Iosif. Liduri, multe dintre ele, cînd nu sînt „pasteluri", poemele bacoviene au, uneori, în aceste cazuri, ritmul iambic al versurilor din *Sergentul* lui Alecsandri și al celor din o seamă de elegii eminesciene (*Departe sunt de tine..., O, mamă..., Din valurile vremii..., Despărțire, Nu mă-nțelegi*), cu singura deosebire că, rupîndu-l în două, Bacovia a făcut din alexandrinul tridecasilabic (emi)stihuri de șapte și șase silabe :

E-n zori, e frig de toamnă,
Și cît cu ochii vezi
Se-ncolăcește fumul,
Și-i pîclă prin livezi ;

*

Cînd iar începe-a ninge,
Mă simt de dor cuprins.
Mă văd, pe-un drum, departe,
Mergînd încet și nins.

Segmentarea nu se produce, de altfel, întotdeauna, *Umbra* menținînd alexandrinul intact, și părînd, în consecință (întrucît și lexicul e altfel elegiac decît în lidurile bacoviene, constituit în sintagme ce nu mai apar în opera lui Bacovia) scrisă mai curînd de Arghezi, cultivatorul notoriu al unei asemenea prozodii și unui asemenea lexic, decît de poetul *Plumb*-ului și al *Scînteilor galbene* :

Mă prăfuise timpul dormind peste hîrtii...
Se întindea noianul de unde nu mai vii ;
O umbră, în odaie, pe umeri m-apăsa —
Vedeam ce nu se vede, vorbea ce nu era.

Cînd ambele (emi)stihuri sînt heptasilabice ca, spre exemplu, în *Amurg* :

Cu lacrimi mari de sînge
Curg frunze de pe ramuri, —
Și-nsîngerat, amurgul
Pătrunde-ncet prin geamuri.

construcția lor metrică e identică aceleia a versurilor din *De cîte ori, iubito...*, din *Melancolie* :

De cîte ori, iubito, de noi mi-aduc aminte (...) ;

*

Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă (...),

din *Sfîrșitul iernei* :

S-a dus zăpada albă de pe întinsul țării,
S-au dus zilele Babei și nopțile vegherii,

care e suficient să fie fracturate pentru a suna „bacovian" :

S-a dus zăpada albă
De pe întinsul țării (...).

Manifest eminesciene, și nu doar prin structura prozodică, sînt, cum s-a remarcat de către mai mulți, unele bucăți din *Comedii în fond* :

Cu steaua care s-a desprins,
Ce piere-acum în haos —
O inimă poate s-a stins
Spre veșnicul repaos.

Regret, piesa cu care citatul volum debutează, e scrisă în metrul *Mamei* lui Coșbuc („În vaduri ape repezi curg / Și vuiet dau în cale...") și împrumută reprezentări și rime de acolo :

De mult, de mult cunosc doi plopi
Ce-mi stau și azi în cale —
Îmi place mult ca să-i privesc,
Dar mă cuprinde-o jale...

Numeroase, mai numeroase, poate, decît toate celelalte, sînt — și faptul se explică prin profundele afinități temperamentale — decalcurile (și semidecalcurile) după St. O. Iosif : atît de fidele, unele, încît dacă s-ar recita amestecat strofe izolate din ambii poeți, n-ar fi tocmai ușor a le deosebi :

Ferestrele gem zguduite
De vînt — e un viscol afară !

Cum urlă, cum șuieră-n hornuri —
Ce singur mă simt astă seară...

Ce chiot, ce vaiet în toamnă...
Și codrul sălbatec vuiește —
Răsună-n coclauri un bucium,
Și doina mai jalnic pornește.

Sunt singur, și toamna ploioasă
Revine așa de curînd !
O groapă de gînduri m-apasă :
Tot sufletul meu e un gînd...

Răsună din margini de tîrg
Un bangăt puternic de armă ;
E toamnă... metalic s-aud
Gorniștii în fund la cazarmă.

Cînd, sub impactul unei scene de existență reală, Bacovia a scris :

Barbar cînta femeia-aceea
Tîrziu, în cafeneaua goală (...)

e foarte posibil ca versurile lui să se fi alcătuit și prin acțiunea răsunetului subconștient al ritmului din *Cobzarul* lui Iosif :

Salută zdrăngănind din strune,
Bătînd cadența din picior,
Și cîntă, legănîndu-și capul,
Cobzarul, mîndru cerșetor...

Jocul identificărilor ar putea fi continuat, cu extinderea ariei pe tot teritoriul poeziei române moderne. El ar învedera, cu certitudine, pe de o parte afinități ale autorului *Lacustrei* și cu alți lirici conaționali decît cei numiți de către el însuși, admirativ, fie în versuri, fie în articole sau confesiuni (Eminescu, Macedonski, Traian Demetrescu, Petică), pe de alta adoptarea deliberată a unor tipare prozodice din poezia autohtonă „clasică". Bacovia e poetul care a revoluționat imitînd. Nu există în literatura română un poet modernist mai cuminte,

și tocmai aparenta lui cuminţenie e modul unei acţiuni cu efecte dinamitarde. Spre şocantă deosebire de toţi ceilalţi avangardişti, Bacovia nu numai că nu şi-a strigat în nici un fel decizia de a inova, dar şi-a dăltuit versurile, de cele mai multe ori, astfel încît să semene pe dinafară leit cu ale poeţilor unanim acceptaţi, învăţaţi în şcoală. Parcă şi-ar fi impus cu bună-ştiinţă (şi, probabil, chiar a făcut-o) să treacă drept un ucenic doar, un imitator ! Realmente, Bacovia n-a avut „vanităţi de eu", sau şi le-a tăinuit cu atîta străşnicie încît nu ies la iveală în nici un fel, niciodată. Întocmai ca în viaţă, acest inventator al unei noi poetici, productivă în toată literatura, nu doar în poezie, precursoare a unora dintre poeticile în vogă după primul şi, mai ales, al doilea război pe toată suprafaţa planetei, a fost, şi în creaţie, de o modestie fără seamăn ; s-a comportat şi ca scriitor astfel încît să rămînă un izolat : „singur (...) neştiut de nimeni" ; copist, în cîteva rînduri, în viaţa de toate zilele, el are aerul, şi în opera de creaţie, de a nu se vrea altceva decît un „copist". Culmea e că a reuşit să fie luat ca atare, ca pastişor, chiar de către un critic de talia lui G. Călinescu. Ca pastişor nu al precursorilor şi confraţilor de aceeaşi limbă, dar al simboliştilor occidentali.

Pe aceştia din urmă, însă, Bacovia nu i-a „imitat" în acelaşi fel ca pe românii. Nu şi-a însuşit metrica lor, de altfel, în majoritatea cazurilor, nediferenţiată, încorsetată (doar ceva mai lejer decît a predecesorilor) în alexandrinul dodecasilabic, ci a „împrumutat" — dacă se poate spune — de la ei motive, toposuri, atmosferă, cadru, elemente de figuraţie ; de la unii (Rollinat, Rodenbach), cum s-a demonstrat [3], chiar sintagme, chiar detalii plasticizante. Dacă în cazul lui Minulescu nu-i cu putinţă a indica exact „sursa" vreunui poem sau a pune un vers oarecare, al său, în directă relaţie cu unul din vreun poet străin frecventat, Bacovia a încorporat uneori în micile edificii personale fărîmituri de materiale străine. Modul în care a făcut-o îl califică, însă, nu ca pastişor, cum poate apărea, la o privire mai puţin atentă, ci tocmai ca artist original. Pastişează scriitorii care interpretează teme clasice ? Producţiunile lui Bacovia

raportabile la poemele altora sînt pastișe în același fel și aceeași măsură, păstrînd proporțiile, ca piesele de teatru moderne în care sînt readuși pe scenă Oedip, Antigona, Electra, Oreste sau indiferent ce alți eroi imortalizați de tragicii greci și de feluriți alți dramaturgi în decursul timpului.

Diferența dintre al său *Marș funebru* și *L'amante macabre* a lui Rollinat învederează prin contrast originalitatea artei sale poetice în chipul cel mai limpede. Ca pe tot cuprinsul operei bacoviene acționează și aici o „poietică" a simplificării, de sorginte mallarméană. Citit în anii în care l-au „preocupat adînc" reprezentanții „simbolismului decadent" (unii : Baudelaire, Verlaine, Laforgue, Rimbaud, Rollinat, Moréas) nominalizați în cîteva declarații[4] și în cunoscutele versuri, alții menționați în biografia lui, scrisă de soție[5], Mallarmé îl va fi „interesat" pe Bacovia, cu predilecție chiar, după cum o mărturisește[6], în pofida esențialei deosebiri dintre poezia mallarméană și cea pe care începuse să o scrie el însuși, grație extremei stilizări a elementului figurativ, condensării la maximum a descripției. După exemplul său, însă fără obscurizări, fără eliptizarea frazei, poetul nostru operează reducții „mallarméene" în manieră proprie.

În exemplul dat, replica la compunerea de nouăsprezece strofe a lui Rollinat e o piesă doar de opt, care a reținut de acolo doar date prime, înlăturînd discursul narativ cu totul, și care, introducînd componente noi, de natură a face situațiile și mai stranii, mai de neînțeles, întocmește un alt spectacol, total enigmatic. Lipsind orice explicație, absurdul e desăvîrșit, parcă ontic, și — ca atare — generator de altă spaimă decît cea stîrnită de reapariția în vis, după moarte, a „amantei macabre". În loc de epos avem pur lirism. Materie primă în *Marș funebru*, sceneria — o parte a sceneriei — din poezia lui Rollinat a fost complet restructurată de către autorul român, esențializată în conformitate cu exigențele creației lirice, redusă, prin selecție, prin expurgare, prin contragere, la o figurație doar creatoare de atmosferă. Aceasta e „poietica" bacoviană ! Nici un alt simbolist, de indiferent ce naționalitate, cu excepția lui Mallarmé,

nu întrebuințează cu aceeași consecvență ca Bacovia estompa, nu se menține cu atîta constanță în schiță, nu edifică, asemenea lui, doar tablouri în care carnația privelиștilor e sistematic eliminată, figurile sînt reduse la schemă, contururile apar vagi, tremurate. Prin aceasta, arta lui e mult mai în spiritul simbolismului decît a cam tuturor simboliștilor militanți. Parțial, și în litera lui, însă într-un mod paradoxal. În loc să ia de la simboliștii străini, precum imitatorii fără ghilimele ai acestora, doar — sau mai ales — ceea ce se poate împrumuta, Bacovia a captat *spiritul* orientării impuse de Baudelaire, Mallarmé și Rimbaud, și, conformîndu-se canoanelor simboliste — unora, nu tuturor — doar formal, a dat curs, sub impulsul acelui spirit, unui *nisus formativus* propriu, congenital. Muzica poeziei sale, deși produsă deseori prin aplicarea unor procedee utilizate frecvent de către simboliști, ca laitmotivul, refrenul, punerea aceluiași vers la începutul și la sfîrșitul strofei, repetarea cîte unui vers, uneori a două versuri, sau a cîte unei strofe, diferă total de a oricărui poet străin ; în ea vibrează, modernizată, o sensibilitate care, în singularitatea ei, nu putea fi decît produsul unui mod sufletesc specific meleagurilor pe al căror cuprins sună din timpuri imemoriale buciume și tălăngi și apele curg în cadența legănată a doinei.

Dacă se poate vorbi de „pastișarea“ unor simboliști francezi sau de limbă franceză, aceasta își devine, prin rezultat, propria negație. Bacovia „imită“ poeții moderni tot atît de puțin servil ca „manieriștii“ din Renaștere pe clasici. Asemenea acelora, el imită (cînd o face) spre a deforma. „Trădează“, cum s-a observat [7], spiritul „printr-o caligrafiere asemănătoare a literei“. Spiritul cutărei poezii, evident, nu spiritul simbolismului. Procedarea sa nu e însă deloc ostentativă, ca, uneori, aceea a anticlasicilor ; mai mult decît cu îndrăznelile, provocatoare pînă la urmă de scandal, ale unui Pontormo sau Parmigianino, originalitatea lui se aseamănă cu aceea a iconarilor autohtoni care, zugrăvind în stil bizantin, și-au acordat cu subtilitate anumite licențe față de rigiditățile acestuia, permițîndu-și să strîmbe liniile, grațios, să umanizeze figurile.

Preluînd toposuri simboliste (apă, ploaie, fecioare palide ș.a.), Bacovia le integrează în viziuni total inedite, conferindu-le funcții și expresivități nemaiavute : întocmai ca Eminescu toposurile romantice. Același tratament îl aplică, de altfel, și producțiunilor autohtone cărora le împrumută schema prozodică. Metrica indiferent cărei poezii adoptate (deliberat sau în virtutea unor determinări inconștiente) este rareori păstrată întocmai. Autorul *Plumb*-ului fracturează, cum s-a văzut, versul lung, adaugă ori suprimă silabe ; din cînd în cînd, zdruncină cadența, schimbă dispoziția rimelor, introduce refrene, repetă vreun anume vers : modificări infime și, totuși, cu consecințe extraordinare în ordinea expresivității. Spre a da un singur exemplu, structura prozodică a poeziei *Decor* își are modelul probabil în *De-or trece anii...*, a lui Eminescu. Același număr de silabe, același metru : iambic. Numai că în *Decor* rimele nu alternează, ci se îmbrățișează, iar al patrulea vers al fiecărui catren este identic cu primul. ABAB devine ABBA. Prin aceasta întreaga tonalitate se transformă. Săltăreață în *De-or trece anii...*, zicerea devine în *Decor* gravă pînă la oracular :

De-or trece anii cum trecură,
Ea tot mai mult îmi va plăce,
Pentru că-n toată-a ei făptură
E-un «nu știu cum» și-un «nu știu ce» ;

*

Copacii albi, copacii negri
Stau goi în parcul solitar :
Decor de doliu, funerar...
Copacii albi, copacii negri.

și este agravată și mai mult prin versurile-refren dintre strofe :

În parc regretele plîng iar...

*

În parc fantomele apar...

*

În parc ninsoarea cade rar...

Într-un mod particular, poezia bacoviană e structurată de principii analoage celor active în pictura naivă, manipulate însă lucid, și, în virtutea acestei caracteristici, ea a devenit, în pofida tuturor incompatibilităților de altă natură (material de inspirație, tonalitate), baza de plecare a întregii poezii neosimboliste și „moderniste" de tip iconografic (Adrian Maniu, Ion Vinea, Camil Baltazar, Radu Boureanu), obținută prin stilizări, prin schematizări, prin mimarea primitivității.

Arta lui Bacovia, spuneam, este o artă autodisimulativă. Arta eludării artisticului, a suprimării „literaturii". Declarîndu-și dezinteresul pentru ceea ce nu e decît „littérature", Verlaine și-a literaturizat, totuși, „langoarea monotonă", „plînsul". Nu întru totul canonic, e drept, dar le-a literaturizat. Bacovia, aplicînd — integral — recomandările din *Art poétique*, a făcut, în poezie, contrar poveței evanghelice, ceea ce maestrul său *zice* să se facă, nu ceea ce acesta *face* el însuși. A produs, anticipînd pe Kafka, Artaud, Beckett, Camus, Michaux ș.c.l., „aliteratură". Camuflată pînă la *Stanțe burgheze*, deghizată sub literaturizări convenționale ; nedisimulată începînd cu acest volum. Alți simboliști au declarat vechilor canoane război, au pornit contra lor „cruciade", fără să înceteze, însă, a le accepta constrîngerile, sau reasumîndu-și-le, după un timp, programatic (Moréas) ; el și-a apropriat canoane, și tradiționale, românești, și simboliste, străine, dar, cu aparența de a le utiliza ca toată lumea, le-a deturnat de la scopurile inerente ; le-a schimbat funcționalitatea, făcînd din ele organe expresive ale sensibilității sale. Baudelaire și Mallarmé nu procedaseră, în fond, altfel. Menținînd versul clasic, au întemeiat cu el poezia modernă. „Strategia" bacoviană e alta, însă. Nu perfecționarea uneltelor, ci afectarea neputinței de a le mînui cum trebuie. In versurile create prin asumarea literarului, poetul român deliteraturizează simulînd stîngăcia, mimînd deficitul de intelectualitate, semidoctismul, utilizînd cu inocență prefăcută clișee, confecționînd aparente kitchuri. Lexicul său nu numai că nu excelează prin bogăție și varietate, și cu atît mai puțin prin raritatea, stranietatea sau percutanța vocabulelor, ci se compune, dimpotrivă, din cu-

vinte dintre cele mai uzuale, unele perfect prozaice, dar include și termeni demonetizați, chiar compromiși, precum *amor, regret, suvenir*, neologisme cărora le este păstrată forma primară, devenită, cu timpul, desuetă : *harmonii, histerii, parfume, simptomă*, regionalisme (*pară* pentru *flacără*, *bate* pentru *latră*, *țipi* pentru *arunci, împingi*), substantive și adjective cu caracter abstract sau tocite, incompatibile principial cu vorbirea lirică : *mod, eronată, enervare, încadrată, surprize, alcoolizat, rațiune*. Nu rareori, anumite cuvinte sînt utilizate în accepții ușor improprii, unele construcții sînt de o inabilitate înduioșătoare sau defectuoase la modul ingenuu : „Așteaptă pe noul amor", „au și pornit pe lumea eronată", „bat cu-o rază sîngeroasă", „palate de-ți lucrez, / Eu știu și bine-a dărîma", „preistoric animal / În rațiunea aurită", „plînge un nemilos taifas", „un haos vrea să mă ducă, / De unic uitînd și de număr", „serbare de spiritism", „plînge pe-o veche modestie", „vîntul împinge fusta femeilor în cale", „tu care țipi la desfrînări tîrzii" (dacă *țipi* nu vrea să zică *împingi*, cuvîntul nu are nici un înțeles), „vălmășag milionar", „decor miliardar", „îngrijitoare așteptări", „cîte s-au demers". Sînt și dezacorduri și alte erori gramaticale, termeni improprii : „Mă prinse sinistre gîndiri", „Și acele așteptări a vieții de om", „Poeți cu putredul amor", „se vede autouri", „se vor știe", „nici o urmă despre tine", „de ce să ne temem / despre un aiurez ?". Adjectivul posesiv e, uneori, antepus : „al meu piept", „a mea serenadă", „a mea inimă". Pentru rimă, cîte un cuvînt este deformat („vioare", „patinor", pentru „patinoar") sau diminutivat („singurele"). Dăm și de cuvinte create : „lăutara", „eroua", „zvoane". În totalitate, limbajul bacovian aduce puțin cu acela al autodidacților din rîndurile funcționărimii de pe vremuri, cititori de romane populare, ascultători de romanțe înregistrate pe plăci de patefon, cultivați prin gazete și broșuri de popularizare. Pe gustul unor cititori de această speță e și personificarea „amorului" : „Dormea întors amorul meu de plumb", „Amorul, hidos ca un satir, / Copil degenerat". Mereu, după cum se vede, deliteraturizare prin pseudoliteraturizare. Depoetizare (aparentă !) prin afișarea pseudopoeticului, a

prozaicului, banalului și trivialului (care în ochii unora, inocenți intelectual, trece drept poetic, și cîndva chiar a fost, dar s-a degradat). Bacovia nu-și prozaizează și banalizează discursul cu exhibarea procedeului : nu întreprinde nimic pentru a-l preveni pe cititor asupra faptului că deliteraturizarea este intenționată. Nici vorbă de o estetică a urîtului ! Preocuparea lui aparentă e tocmai de a crea impresia că încearcă să se exprime distins, „literar". În aparență, stilul său e, oarecum, ... „calofil" : calofilie de suburbie. Efectul este parodierea subtilă a calofilismului. Parodiere programatică ? Nu se știe. E posibil ca, realmente, Bacovia să nu fi avut alte mijloace decît cele accesibile unui poet cu instrucție aproximativă. Poetul a știut însă, cum s-a observat [8], să-și convertească inabilitatea în virtuozitate, și a făcut-o într-un chip propriu artiștilor celor mai rafinați. Opera lui e „naivă" în felul picturii lui Utrillo și stîngăciile din cuprinsul ei sînt de același tip ca strîmbăturile practicate în tablourile lor de un Soutine, un Modigliani sau un Marc Chagall. Chiar presupunînd că nu ar dispune și de alte instrumente expresive, supoziție riscantă, și de altfel infirmată (cel puțin în parte) cu anticipație prin existența unor poezii ca *Umbra* sau *Baladă*, e cu neputință a nu admite că neîndemînarea poetului nostru e mimată (măcar prin supralicitare), că el întrebuințează cu intenție un vocabular pestriț, termeni uzați, rime sărace, că, uneori, strică ritmul (ca, mai tîrziu, Adrian Maniu) cu bună-știință, că limbajul său este, sub toate aspectele, așa cum e, pentru că așa îl voiește. Dacă inabilitate e ceea ce definește exterior, în poezia bacoviană, execuția (și, într-o măsură, cuvîntul, cu certitudine, nu-i impropriu), aceasta este una conștientă, amuzată oarecum de ea însăși, prefăcută în orice caz, dintr-o infirmitate într-o forță artistică. „Nepăsarea" cu care poetul își asumă riscul de a trece drept semidoct sau (cum a și trecut) drept neartist, ascunde o maliție subtilă, o ironie complexă. Implică și autoironia. Cuprins de „o grea mizantropie", poetul scrie cu „nepăsare" nu doar „de" toată lumea, inclusiv „de" iubită („Din tot ce scriu, iubito, / Reiese-atît de bine — / Aceeași nepăsare / De

oameni și de tine"), dar chiar și de el însuși. Indiferența față de ceea ce s-ar putea întîmpla cu omenirea și cu propria ființă nu exclude o anume plăcere gratuită de a induce în eroare, chiar dacă această făptuire este în detrimentul făptașului îndeosebi, și tocmai de aceea. Oroarea de suferință se îmbină la Bacovia cu o voluptate masochistă de a suferi. Și fiindcă suferința e sordidă, singura posibilitate de estetizare a ei constă în melodramatizarea parodică. S-a zis că alura tragică a poetului e „poză" [9]. Nu este mai curînd un simulacru de poză ? Mască, indiscutabil, însă una care îi reproduce înfățișarea întocmai, doar simplificată, caricatural, pentru expresivitate. „Poza" lui nu e, în orice caz, de același gen ca a lui N. Davidescu și a celorlalți „decadenți" de paradă, care este evident că nu „adoră" cîtuși de puțin „sclipirea putrezitelor organe", că simulează doar gustul pentru morbid și macabru, pentru perversitate, spre a face senzație. Chiar dacă nu i-am cunoaște viața deloc, și chiar dacă ar fi avut o cu totul altă biografie, ne-ar fi cu neputință, citindu-i versurile, să nu credem că Bacovia a experimentat personal tragicul, cel puțin cu spiritul ; acest poet nu numai că „s-a coborît în Infern" [10], dar își coboară acolo și cititorii. Opera lui e un veritabil *Infern*, românesc ; indiferent de biografia omului care a creat-o. Artă sau nonartă, puterea bacoviană de creație a montat un spectacol în stare de a zgudui conștiința privitorului aidoma tuturor operelor (literare, plastice, muzicale) de excepție, în care se văd osîndiți arzînd în flăcările gheenei terestre. Este evident că Bacovia nu-i „sincer" dezaxat cînd produce anacoluturi, cînd scrie incoerent, dadaistic :

Cum ninge repede, apoi încet
Și nu știi cît timp mai trebuie de-acum,
E la fereastră, alb —
O fată cu șal negru în cerdacul nins...
Dar prin copacii largi înserează —
Intr-un departe nins era tot așa.
În adevăr
Și înnoptate zăngăniri,
Apoi va avea loc un bal,

Sau o serbare de spiritism,
Atîtea sînt de făcut...
Cînd tu apari numai ca amintire.
Cum ninge repede, repede !

Halucinația lui, în momentele redactării unor asemenea texte, nu-i reală, fireşte ; scrierea sa nu e automatică. Poetul „pozează". Cine pozează, însă, astfel, nu se poate să nu fi avut experiența delirului, să nu știe ce e un coșmar.

„Pantomimă", „coregrafie", „mimodramă" [11], gestica bacoviană transfigurează o condiție dramatică obiectivă. Dacă aceasta a fost sau nu și a poetului însuși, în viață, nu are nici o importanță. Din păcate, a fost. Independent însă de traiectul existenței lui Bacovia, poezia sa comunică un tragism existențial inerent „măreției" tuturor „maeștrilor" care s-au așezat în eternitate prin „pătimiri". Măreția tragicului bacovian fiind nespectaculară, ascunsă, poetul nu-și putea declama sau suspina „pătimirile" fără a cădea în ridicol ; trebuia să găsească un artificiu oarecare, spre a putea fi sincer cu decență, și instinctul său artistic infailibil i l-a procurat pe cel mai eficace : pseudoliteraturizarea deliteraturizantă.

Deliteraturizînd, Bacovia n-a făcut, evident, decît să întemeieze, împreună cu Urmuz, Kafka, Joyce ș.a., fără să știe de ei, un nou tip de literatură, în al cărei temei conceptul literarului avea să fie reconsiderat. George Bacovia e un poet, în același timp, perfect ingenuu și pervers de lucid. Inocent precum Carol Scrob, mai rafinat decît Minulescu. El oftează ca primul, însă punînd în voce un tremolo teatral, ce elimină ridiculul, făcînd grimase abia perceptibile, și, tocmai prin aceasta, mai de efect decît strîmbăturile ostentativ parodice ale celui de al doilea. Minulescu face (cu măiestrie) pe măscăriciul. Postura adoptată de Bacovia este a unui școlar care pregătește o compunere sau a unui funcționar căruia i s-a dat „de scris". Într-o poezie (*Belșug*) chiar o spune : „Mi-au dat de scris". Vorbește, evident, slujbașul. Poetul se consideră tot un slujbaș, numai că al unui alt stăpîn („... Dumnezeu / Mi-a dat să scriu / Aceste rînduri" — *După amiază caldă*). Scriindu-și, precum se vede, și poe-

ziile, la poruncă : la una venită de sus de tot, pornită din însuși principiul ființării, Bacovia o face într-un mod care nu-l califică „literator". Nu-l situează măcar la antipodul literatorilor, ci în afara tagmei lor. Dacă Minulescu este, liric, un tip caragialian, Bacovia s-a autoconstruit, în poezie, *avant la lettre* cu mult, și faptul a fost remarcat [12], sub înfățișare de personaj din literatura lui Beckett. Și-a pus, mai precis, mască de paria, avînd însă o perfectă conștiință a valorii sale. Dacă își supralicitează mizeria, e tocmai fiindcă se știe condamnat la ea pe nedrept, și este sigur că, odată, are să vină un „măreț viitor", o „altă lume". Psihologie macedonskiană !

Considerat „un antisentimental" [13], G. Bacovia e, mai curînd, un asentimental. „Romantismul deromantizat", proliferant, cum menționează Hugo Friedrich, în toată poezia modernă, nu e nicăiri, în literatura română, mai temeinic instalat decît în opera lui. Totul, aci, e romantic în opoziție cu principiile ce compun codul romantismului. Prin toate mijloacele întrebuințate, poetul nostru a creat un lirism care exclude prin definiție declamația, lamentația, discursivitatea de orice gen, anecdotica, narația. Bacovia a „rupt gîtul" retoricii mai neîndurător decît oricare alt poet român, înainte de avangardiștii din perioada interbelică și de mai tîrziu, și chiar decît imensa majoritate a moderniștilor din alte literaturi. Dacă există un patetism la el, este al situațiilor obiective, al „materiei", care „plînge", sau pare mimat, jucat actoricește. „Vorbea despre el ca despre altul", notează un redactor [14], relatînd circumstanțele în care obținuse de la Bacovia un interviu. În operă, poetul nu procedează altfel. El își este, acolo, personaj nu numai în cazurile în care se autodesemnează sub denumiri generice : „poetul", „filozoful proletar", ci și atunci cînd vorbește la persoana întîi :

Tălăngile, trist,
Tot sună dogit...
Și tare-i tîrziu
Și n-am mai murit... ;

*

Copacii rari și ninși par de cristal.
Chemări de dispariție mă sorb,
Pe cînd, tăcut, se-ntoarce-același corb,
Tăind orizontul, diametral.

Niciodată Bacovia nu se lamentează, nu se autocompătimește. Referirile la el însuși sînt notații laconice, inserate, de regulă, în crochiuri, întocmai ca siluetele fantomatice de făpturi necunoscute :

Amanții, mai bolnavi, mai triști,
Pe drumuri fac gesturi ciudate (...) ;

*

În grădina moartă
A sosit un mort.

astfel încît par introduse doar cu finalitate decorativă. Potrivit dezvăluirilor Agathei Grigorescu-Bacovia, poetul se considera jignit, cînd oficialitățile îi acordau „pomeni". El nu cerea ajutoare, ci o slujbă potrivită. Nu accepta să fie compătimit, se voia evaluat la valoarea reală. În operă, tot astfel, nu solicită compasiune, ci expune, „cu indiferența artistului", condiția „geniilor întristate care mor în cerc barbar și fără sentiment". Ca toți timizii, Bacovia a fost un mare orgolios.

Aretorismul funciar al poeziei bacoviene se exprimă și în aproape totala absență a figurilor de stil cu acțiune asupra sensurilor. Singura figură metasemică de o anume frecvență este, de fapt, în afară de epitet, personificarea :

Buciumă toamna
Agonic — din fund.

*

Prin noapte toamna despletită
În mii de fluiere cîntă.

*

Copacii pe stradă oftează.

Cît privește epitetele, deloc numeroase, ele sînt mai curînd banale și fără putere concretizantă : cele cromatice inclusiv, care acționează ca instrument specific bacovian de sugestie. Încălcînd preceptul simbolist conform căruia doar nuanța trebuie cultivată, nicidecum cu-

loarea, poetul *Scînteilor galbene* utilizează tocmai culorile fundamentale (negru, alb, galben, roșu, rareori albastru și verde), ce-i drept, nu în scopuri plasticizante. Cromatica sa nu are nici funcție simbolică, și, de altfel, simbolurile lipsesc în genere din poezia lui Bacovia. Venind, odată, vorba despre „simbolul" penelor albe și negre, autorul poeziei *Decor* ar fi declarat, categoric : „Nu e un simbol. O țarcă ce zboară prin parc, pasăre de iarnă, în armonie cu decorul." [15] Desigur, nu tot ce spun autorii despre operele lor poate fi luat de bun. Unii fac declarații derutante intenționat. Întrebat dacă, într-un sonet al său, e vorba despre zori, despre amurg sau despre absolut, Mallarmé a răspuns : „Nu, despre scrinul meu" [16]. În cazul lui Bacovia însă, țarca este, cu certitudine, țarcă, și nimic altceva. La fel celelalte reprezentări, toate. Niciodată, poetul nu „vrea să spună" mai mult decît spune. Lirica sa este structural atropică, ametaforică, asimbolică. Pentru Bacovia nu există *au delà*. „Simbolist" în o seamă de alte privințe, el se desparte de simboliști, de cei mari, prin absența din cuprinsul imaginarului său a oricărui semn care ar indica vreo transcendență, fie și goală. Adică tocmai prin absența a ceea ce constituie chintesența simbolismului de substanță. Existentul se reduce, în înțelegerea lui Bacovia, la ceea ce se vede, se aude, se simte, la realul imediat. „Dincolo" înseamnă pentru el : moarte. Celebrele versuri shakespeareiene :

> ...We are such stuff
> As dreams are made on, and our little life
> Is rounded with a sleep.

ar putea fi, prin „filozofia" conținută, și ale poetului nostru, dacă s-ar înlocui doar ultimul cuvînt, punîndu-se în loc de „somn" (sleep) — „moarte" :

„Sîntem făcuți din aceeași substanță ca visele, și mica noastră viață e înconjurată de moarte". Moartea bacoviană e altceva decît neantul mallarméan. Altceva și decît nirvana budistă. Nu abstracție, gol, pură idealitate, ci neființare concretă, materială :

> Ascultă cum greu, din adîncuri,
> Pămîntul la dînsul ne cheamă.

Moartea, în viziunea lui Bacovia nu se află, propriu-zis, „dincolo" de lucruri, ci este înfiltrată în ele. „Părinte, părinte, moartea în oală!" i-au strigat profetului Elisei comesenii. În poezia bacoviană, moartea e pretutindeni. Ea este, de fapt, unica adevărată realitate. Singurul „absolut". Înfățișările lumii fenomenale sînt îmbrăcăminți ale morții, pe care ea le destramă neîncetat, prin acțiunea alternativă a elementului acvatic (ploaie, ninsoare, ceață, bură, umezeală) și a celui termic :

E-o noapte udă, grea, te-neci afară.

*

...Șivoaie-n case triste inundară —
Ș-auzi tușind o tusă-n sec, amară —
Prin ziduri vechi ce stau în dărîmare.

*

Și-s umezi pereții,
Și-un frig mă cuprinde —
Cu cei din morminte
Un gînd mă deprinde... ;

*

În tîrg, o fată tristă a murit, —
Și-au dus-o pe ploaie, și-au îngropat-o.

*

Pe catafalc, de căldură-n oraș, —
Încet, cadavrele se descompun.

În tot ce-l înconjoară, poetul vede și aude moartea : toamna „scîrțîie din crengi ostenite", „buciumă agonic", pe cîmp, „cad corbii, domol" ; „copacii albi, copacii negri" compun, în parc, un „decor de doliu, funerar" ; „pilonii grei" se prăbușesc „de atîta ploaie" ; felinarele, prin ceață, ard „obosite, roșii, fără zare" ; poetul însuși e „urmărit" de un gînd ce-l îndeamnă : „Dispari mai curînd", și faptul de a mai trăi a ajuns să-i pară ciudat :

Și tare-i tîrziu,
Și n-am mai murit.

Are și clipe cînd crede că nu mai există, ci are doar iluzia de a fi în viață :

Ce mai este... cărți de noapte
Mai citesc, și-mi pare că sunt viu.

Asimbolism, așadar. Absența metaforelor. Poezie de simple reprezentări. Dar halucinante. Bacovia aplică existenței obiective același tratament ca fotoreporterul sau operatorul cinematografic. Ia, pur și simplu, vederi — însă, firește, selectiv, și selecția e prezidată de un spirit opus celui din poetica tradițională. Descoperind prin Baudelaire posibilitatea de a scoate poezie din zonele anti- și apoeticului, Bacovia e cel dintîi artist român a cărui permanentă, aproape unică sursă de inspirație a devenit existentul corupt, banalul, fadul, prozaicul. Prin „fadoare", cu toate că a lui e altfel, se înrudește cu Verlaine. Fără a supralicita urîtul, precum autorul *Florilor răului*, și, mai ales, fără a-l extrapola agresiv, asemenea lui Rimbaud, poetul român al dezagregării materiei nu-l ocolește. Domeniul integrat de arta bacoviană spațiului liric românesc nu e însă urîtul, ca atare, ci obișnuitul. Obișnuitul exacerbat pînă la fabulos. Bacovia decupează „felii de realitate", naturalistic, dar le montează — suprarealistic. Întocmește colaje care înspăimîntă.

Asemenea lui Urmuz, însă, firește, cu altă tehnică, el halucinează lucid. Cîteva reprezentări stereotipe: imagini de toamnă cu „putrede ploi", de iarnă în care „ninge prăpădind", de „provincie pustie", de noapte demonică, de boală și moarte — sînt rotite pînă la prefacerea în priveliști de coșmar. Repetiția e procedeul bacovian fundamental. Sînt repetate cuvinte, versuri, strofe, și, mai ales, sînt reluate, mereu și mereu, aceleași decoruri întunecate. Parcă s-ar oficia, reiterată la infinit, o liturghie neagră. Sau parcă am vedea o roată învîrtindu-se fără încetare pînă cînd ochiul nu mai deosebește forme, ci percepe doar un vîrtej demențial. Procedare asemănătoare, *mutatis mutandis*, aceleia, de mult mai tîrziu, a lui James Joyce, în *Finnegans Wake*, unde o aceeași relatare se repetă, cu varierea mijloacelor lingvistice, de zeci de ori. Impresionist, întrucît întreaga figurație a operei sale e selectată din lumea văzutelor, Bacovia devine expresionist prin îngroșarea enormă a banalului oripilant, prin supradimensionarea „răului", prin intensificarea pînă la insuportabil a atmosferei terifiante. În această privință, cu toată considerabila deo-

sebire de tehnică, poetul nostru este, într-adevăr, un emul al lui Trakl[17]. El construiește cînd priveliști statice, de gravură, edificînd un spațiu al morții :

Dormeau adînc sicriele de plumb,
Și flori de plumb și funerar vestmînt —
Stam singur în cavou... și era vînt...
Și scîrțîiau coroanele de plumb.

*

Amurg de iarnă, sumbru, de metal,
Cîmpia albă — un imens rotund —
Vîslind, un corb încet vine din fund,
Tăind orizontul, diametral.

cînd spectacole dantești sau de noapte valpurgică :

...Amanții, mai bolnavi, mai triști,
Pe drumuri fac gesturi ciudate (...) ;

*

Într-o grădină publică, tăcută,
Pe un nebun l-am auzit urlînd.

*

O bolnavă fată vecină
Răcnește la ploaie, rîzînd.

*

Cu roșii fanare, galbene, verzi,
Trec noaptea strigoii prin lanuri de grîu
Și cîinii spre lanuri în noapte tot bat (...)

În ambele cazuri, procedeul frecvent este aglutinarea. Dacă figura de stil din clasa metasememelor și metalogismelor aleasă de Bacovia, cu lăsarea la o parte a tuturor celorlalte, e personificarea, adică una dintre cele mai modeste (însă adecvată scopului artistic), dintre figurile aparținînd tehnicii de structurare formală a „discursului", poetul utilizează constant epanalepsa. E încă un fapt prin care, fără intenție, s-a situat în avangarda mișcării de înnoire a limbajului artelor, acesta fiind, în secolul nostru, pe scară tot mai largă, un limbaj al discontinuității. Încă din primul volum, paratactica bacoviană merge, uneori, pînă la incoerență, iar în poeziile tipărite după al doilea război vorbirea eliptică, și chiar total dezarticulată, e practicată susținut. Textele astfel

obținute sînt nu numai aliteratură, dar, multe, și apoezie.

Bacovia a scris „apoeme" înainte de Henri Pichette. Pe plan mondial, el nu e, probabil, cel dintîi care a compus incongruu, substituind construcției lirice simpla juxtapunere ; cam în același timp, înainte de întîiul război mondial, a făcut-o și Apollinaire. Și, mai ales, Marinetti. Nimeni n-a depoetizat însă neprogramatic și nedemonstrativ atît de radical : renunțînd la toate convențiile, la rimă, prozodie, tropi, metafore, și, în cele din urmă, chiar la liantul logic indispensabil comunicării. Dadaiștii și-au făcut din delirul verbal un instrument polemic ; practicarea lui era un mod al lor de a parodia literatura consacrată. Jongleriile antigramaticale, aberațiile tipografice ale lui E. E. Cummings, bolboroselile lettriștilor sînt artificii agresive. La Bacovia, dicțiunea sibilinică rămîne discretă ; nu-i în ea nici o ostentație. Chiar dacă poetul va fi recurs la o asemenea „scriitură" pentru a crea efecte literare pe de-a-ndoaselea, intenția nu se trădează în nici un fel. Preocuparea de artă e atît de bine acoperită, încît limbajul oracular pare a fi realmente de uz strict personal : modul emițătorului de a-și vorbi exclusiv sie însuși. Precursor, în moduri și în măsuri variate, după cum o subliniază exegeții din ultimii vreo cincisprezece ani în unanimitate, al mai tuturor curentelor și modalităților poetice din secolul al XX-lea : futurism, expresionism, dadaism, suprarealism, pictopoezie, poezie spațială, poezie concretă, poezie a obiectelor, Bacovia are, în pofida tuturor deosebirilor structurale, afinități îndeosebi cu (dintre poeții ajunși la notorietate după al doilea război) Henri Michaux. Naturi solitare, introvertite, autiste aproape, timizi amîndoi și avînd oroare de publicitate, macerați, și unul și celălalt, prin euforizare artificială : bachică și respectiv mescalinică, longevivi, totuși, dublu înzestrați, unul realizîndu-se și în poezie și în pictură, altul avînd, în afară de versuri, excelente desene și fiind un virtuoz al arcușului, Bacovia și Michaux sînt artiști care își disimulează arta fără a lăsa impresia (francezul nu totdeauna) că o fac, precum atîția alții, tocmai spre a-și demonstra iscusința

artistică. Evoluția poeticii bacoviene poate aminti, păstrînd proporțiile și schimbînd ce e de schimbat, de aceea a lui Rimbaud. Petrecîndu-și în infern nu „un anotimp", ci întreaga viață, Bacovia, după ce și-a condensat delirurile în stihuri de o disciplină aproape clasică, a renunțat la organizarea formală cu totul, redactînd texte, dacă nu ermetice, ca în *Les illuminations* și *Une saison en enfer*, cel puțin la fel de eliptice gramatical, eliberate în aceeași măsură de constrîngerile logicii. Dacă în ele e tot atîta poezie ca în *Plumb*, *Scîntei galbene* și *Cu voi*, cum s-a afirmat, și chiar dacă e poezie, în toate, aceasta este o altă chestiune. Rămîne un fapt că o seamă de practici poetice din zilele noastre (care s-ar putea să fie și ele doar „faceri", adică operații de natură „poietică"), experimente prin care nu e sigur că se realizează într-adevăr poeticul, ce pretinde și „har" (pe lîngă dexteritate), sînt prefigurate în „apoemele" bacoviene.

Pînă către sfîrșitul deceniului al șaptelea, toți criticii au văzut în producția de după 1930 a lui Bacovia, doar expresia secătuirii puterii de creație, consecutivă ruinării fizice, și nu e de mirare. Spre a identifica în acele texte, apoetice în cea mai mare parte, o operă de pionierat, a fost necesară descoperirea (fatalmente tardivă) a experiențelor contemporane emanate din același spirit al destructurării. Perspectiva pe care doar cunoașterea acestor experiențe putea s-o ofere era, de altfel, necesară pentru situarea istorică a întregii opere bacoviene, și nu doar a celei din hölderlinian de lunga etapă agonică a vieții poetului. Căci Bacovia este un precursor prin toată opera. Un precursor care, încă o dată, nu și-a arogat nici un moment o asemenea calitate, ba a căutat chiar, tot timpul, să și-o ascundă, a vrut să treacă drept un simplu uvrier al scrisului. Prin întregul său mod artistic de a fi, s-a străduit, parcă, din răsputeri, să nu atragă atenția. S-a voit — și a fost — un revoluționar *incognito*.

Într-un timp cînd confrații, cu Minulescu în frunte, scandalizau mediile tradiționaliste prin felurite bizarerii, și în special prin exotizarea spațiului liric, Bacovia își adună materialul de inspirație din tot ce era mai nespectaculos, și, în consecință, părea insignifiant în uni-

versul autohton. „Ceilalți", electrizați de semnalarea de către Baudelaire a surselor de lirism conținute în viața citadină modernă, și mai cu seamă fascinați de frumusețile stranii din *Les fleurs du mal*, s-au apucat, cu frenezie, să confecționeze inedit și modernitate prin imaginarea de serbări fastuoase, călătorii fantastice, prin simularea unor gusturi extravagante, prin etalarea hipertrofiată a luxului metropolitan. Pe Bacovia nu-l îmbiau asemenea climate și experiențe. Sensibilitatea sa, cea estetică, firește, dar și cea biologică, avea nevoie de un spațiu al singurătății și al liniștii. Visînd călătorii, și chiar întreprinzîndu-le imaginativ [18], poetul nu și-a creat, totuși, liric, acest spațiu, în vreo insulă de vis, pierdută în imensitățile cine știe cărui ocean, ci l-a întemeiat în orizontul patriei natale, localizîndu-l în „tîrgul ursuz și cu veșnice ploi", în „tîrgu-nvăluit de sărăcie", în care a văzut lumina. Totul, absolut totul e românesc în decorul bacovian, și nici un vers al poetului nu mărturisește vreun dor de alte zări. Dor de „vremuri mari", da. Nici o evadare însă, onirică, din spațiul autohton — în operă. „Dor de altă lume", da, — însă de una care să fie instaurată aici, pe meleagurile carpatice. Din pledoariile și creațiile baudelaireiene, Bacovia a înțeles că există pretutindeni zăcăminte de poezie neexploatate. Că nu numai istoria, mitologia, erosul romantic, universul rural pot furniza teme, analogii, imagini, decoruri, ci și existența curentă. Existența curentă de pe toată suprafața planetei și nu doar cea în expansiune, pe bulevardele și în localurile de noapte pariziene. A intuit Bacovia, implicit, că, pentru a scrie altfel decît Vlahuță, nu era obligator a transforma Oltul în Guadalquivir ; existau surse de lirism nevalorificate și acasă, și dacă se cereau priveliști „exotice", „lumea cu dugheni" din ținutul Bacoviei oferă și din acestea, suficiente. Universul autohton conținea și exotism. Conținea chiar și element fabulos. Nu lipsea decît ochiul în stare să-l vadă. Mai exact : lipsise. Ochiul bacovian tocmai descoperă în existentul imediat, în cotidian, ceea ce nimeni nu bănuise. Puterea lui de transfigurare insolitează, exotizează, irealizează obișnuitul. Pe tot întinsul operei sale nu apar

decît, chintesențializate, proiectate în fantastic, „întîmplări din irealitatea imediată".

Omul Bacovia se sufoca în mediul în care i-a fost dat să-și trăiască vîrstele fecunde. Poetul nu s-ar fi putut realiza în altul. Viața licențiatului în Drept George Vasiliu a fost o tragedie, și nu încape discuție că faptul de a se fi consumat în indiferența „stîlpilor societății" e un stigmat pe obrazul timpului respectiv ; însă, întocmai ca Eminescu, Bacovia n-ar fi suportat o existență în mijlocul lumii „bune". I-ar fi fost chiar mai de neîndurat decît mizeria extremă, și nu doar pentru că nu putea accepta să fie miluit, ci, în aceeași măsură, și fiindcă temperamentul său era incompatibil cu servitutile inerente vieții din „saloanele bogate". Cedînd, relatează soția, insistențelor ei de a se duce, într-o duminică, la E. Lovinescu, poetul s-a înapoiat acasă fără a fi pus piciorul în casa criticului, sub cuvînt că nu găsise soneria [19]. Dacă, prin absurd, ar fi fost osîndit să ducă o viață de lux și huzur într-o ambianță neconvenabilă, sau să fie, toată viața, director general într-un minister, fie și al artelor, ca Minulescu, e sigur că Bacovia nu și-ar fi putut scrie poeziile. Nu i-ar fi convenit nici măcar îndeletnicirea de lector al unei împărătese, acceptată de Jules Laforgue. Spre a rămîne el însuși, trebuia să se simtă „singuratic și uitat". Nu era însă, desigur, cîtuși de puțin necesar să îndure umilințe, să fie tratat ca un solicitant incomod (mai ales că solicita, fără a le obține, servicii inferioare celor pe care, în baza diplomei, le putea pretinde), să nu obțină concediu de boală și să se vadă nevoit să demisioneze, pentru a se putea îngriji, nu era necesar să fie lăsat șomer și să sufere zguduiri nervoase ce reclamau spitalizare, pentru ca poezia lui să atingă culmile de expresivitate tragică la care s-a ridicat. Asigurîndu-i-se o existență decentă, ar fi scris, cu siguranță, exact cum a scris. Versurile compuse în prima tinerețe, cînd nu ducea lipsuri deosebite, cînd patina și era un gimnast de performanță, cînd participa la mici năzbîtii juvenile, sînt tot atît de sumbre, cum s-a demonstrat, ca și cele din perioada interbelică, a „pătimirilor". Bacovia a avut, ca și Eminescu, vocația suferinței („suferință, tu, dureros de dulce"), a „sfîrși-

tului continuu", așa cum unii artiști au vocație de tragedieni. Potrivit dezvăluirii Agathei Grigorescu-Bacovia, poetul, în tinerețe, „simțea, ca un erou de tragedie antică, o vină tragică" [20]. Lectura studiului *Degenerarea* al lui Max Nordau îi înfipsese în spirit opinia că spiritele superioare sînt condamnate irevocabil, la suferință tocmai datorită distincției lor [21]. Avînd, din copilărie, sănătatea zdruncinată (de pe urma unei febre palustre), era fatal ca poetul să fie hipersensibil și, în consecință, în „anii de ucenicie", liceul cu „severi profesori și examene grele" să-i pară un „cimitir", ca, mai ales școala militară la care a fost înscris pe cînd avea nouăsprezece ani să-l îngrozească atît de tare încît să o părăsească după un trimestru — și e foarte probabil că tocmai sub teroarea regimului școlar a început a se crede un damnat. Descoperindu-și, apoi, antecesori pe această linie în „poeții blestemați", va fi ajuns la convingerea că aparține seminției celor predestinați martiriului, că, oricît s-ar fi zbătut, nu-și putea schimba soarta, și nu încape îndoială că, luîndu-și-i drept modele, în special pe Verlaine, de mai multe ori pomenit, atît în versuri cît și în proza poematică (invocat, de asemenea, în convorbirile cu soția [22]), își va fi construit mental o imagine a lui însuși după asemănarea „decadenților", cu care apoi a ținut să se identifice, „pentru împlinirea scripturilor". Iar lumea, societatea i-au acordat, din nefericire, tot concursul pentru a-și duce lucrarea la „bun" sfîrșit !

În *Divagări utile*, printre alte notații laconice confesive, se găsește și aceasta : „Luceafărul meu ? stea fără noroc." [23] Ea nu face decît să rezume extrem de lapidar starea de spirit comunicată de întreaga operă bacoviană. Aceasta, asemenea poeziei lirice a lui Eminescu, e structurată interior de sentimentul nenorocului. Nenorocul fiind, în înțelegerea lui Bacovia, cum s-a văzut, hărăzit spiritelor de excepție, se subînțelege că poetul se includea în rîndul acelora și pe el însuși. O și mărturisește, de altminteri, în aceleași „divagări" : „Eu am fost un fenomen din naștere : superior oamenilor și simplu". [24] Tot acolo, vorbind despre oameni, zice : „...Cum i-am iubit... Dar ei nu m-au voit." Nu l-au „voit" ! Sînt cuvintele evanghelistului Ioan, despre Hristos. Numele

damnatului divin apare în scrisul lui Bacovia de cîteva ori, inclusiv într-o poezie *(Imn)*. În *Divagări utile* dăm de fraza următoare : „Îți părăsești familia, prietenii și te îmbraci în neagra mătase, și-ți porți ca Isus crucea..." [25]. Se credea Bacovia omologul prin suferință al lui Isus ? În casa poetului se afla, în 1946, un tablou cu „chipul lui Crist, încadrat într-o ramă ovală". Rama era spartă. Agatha Bacovia explică : „Nu poate să sufere tabloul. De nenumărate ori a încercat să-l distrugă cu bastonul. Spune că-l urăște pentru că a suferit ca și el." [26] Voia Bacovia, damnatul, să-și distrugă prototipul ? În concepția creștină, Isus e principiul vieții, viața însăși, Viața. Aceeași calitate îi este conferită și de către Bacovia, în *Imn :*

Flori pe zări, în iarbă flori...
Isus !

Bacovia este, însă, poetul morții. Zeul său, nerevendicat : Osiris. Chiar și în *Imn*, contemplînd viața, el își dorește extincțiunea :

Să dorm...
Să dorm, din ce în ce murind
Deși oriunde e o reînviere...

Preferînd vieții neviața, Bacovia trece automat sub altă domnie : a damnatului veșnic. Devine un Anti-Isus. Universul său liric este anti-cristic. Poetul e ateu și suferința sa nu-i „patimă cerească", ci experiență a „materiei" care se descompune, „plîngînd". Pe o latură. Pe alta : sfîșiere a spiritului ultragiat de insensibilitatea celor ce „nu l-au voit". Sîngerarea orgoliului rănit de moarte al unui „geniu întristat", lăsat să se prăpădească „în cerc barbar". S-ar putea zice că pătimirea bacoviană parodiază tragedia cristică. Poetul „cel mai trist" nu numai „din acest oraș", ci din toată literatura lumii nu suferă pentru „mîntuirea" altora, sau a lui însuși, suferă gratuit, fără sens, stupid, urît. „Alcoolizat, bătut de ploi", „solitarul pustiilor piețe", în loc să urce Calvarul, se „afundă" în cîrciumi sordide, împărtășania lui fiind beția („Eu trebuie să beau"), sau „se închide ca-n sicriu" în propria odaie, care îl „înspăimîntă" ; în loc de a do-

mina, de pe cruce, pămîntul, „cade pe covoare" : „numai trup și numai lut", cum ar spune Blaga. Răstignirea sa nu e, astfel, sau nu pare a fi, înălțare la cer, ci cufundare în hăuri subpămîntene. Tragic fără măreție, meschin, parodic. Adică modern. Adică omenesc. Tragediile parcurse de poet sînt „comedii în fond". Comedii tragice : cu atît mai tragice cu cît durerea pe care o conțin nu-i compensată măcar de o aureolă transfiguratoare.

Bacovia nu „s-a vîndut diavolului", cum crede o exegetă [27], căci este „demon" el însuși. Nu un demon romantic, byronian, răzvrătit ; și nici un profesionist al nelegiuirii gratuite, un Maldoror ; e un demon doar suferind : modern, „decadent". Tărîm al damnării, cuprinsul poeziei bacoviene e, implicit, un spațiu al demoniei, un domeniu satanic. „În cafeneaua goală", „tîrziu", „femeia-aceea" cîntă — „barbar" — „în lungi, satanice ecouri". Prin „plînsul ei" „lugubru", „caterinca-fanfară" provoacă „un tremur satanic". La miezul nopții „bate satanica oră". Dansul „baletistelor albe" stîrnește „instinctul satanic". Nici nu se putea altfel ! Fiind un infern, e normal ca lumea bacoviană să fie, implicit, și un pandemoniu.

Arzînd în iad, poetul nostru nu e fascinat de flăcările lui, ca Baudelaire de ale infernului său. El nu-și degustă chinurile, nu se simte în elementul propriu, în durere, nu e „fericit" ca Sisiful lui Camus. Sau este ? În tot cazul, nu o declară. Dar nici nu imploră, ca Baudelaire și ca Verlaine, milă : nici lui Iahve, nici lui Satan. Speranța mîntuirii e străină sufletului său. Nu crede că are să vină un mîntuitor care, zdrobind „porțile iadului", îl va scoate din „locuința morților". Pentru sensibilitatea sa lirică, erebul e singurul mediu propice, însă poetul nostru nu-și adoră ca maeștrii săi francezi, arta — mărturisit — pînă într-atîta încît, muncindu-se în focul veșnic și rugîndu-se să fie salvat de acolo, să-l prefere, totuși, chietudinii în banalitate, care nu poate genera, precum caznele, artă. Lumea în care trăiește nu i se înfățișează lui Bacovia ca singura locuibilă, deși infernală. Dorește, dimpotrivă, am spus-o, o „altă lume". Nu visează evadări din spațiul dat, însă așteaptă alt timp. Satanismul său include și o notă socială, cu sens

protestatar. Nu e, pentru „burghezul tiran", un „demon", sau în orice caz, un „monstru" („Eu sunt un monstru pentru voi") muncitorul care avertizează că, deprins să edifice, știe și „dărîma" ? Nu e acest muncitor titanul aruncat în tartar, care vrea să-și dărîme închisoarea ?

Bacovia, el însuși, nu și-a dărîmat infernul. S-a dărîmat pe el însuși. În viață. Pe ruinele vieții și-a zidit însă opera. Din crucea pe care a fost țintuit, ca Petru, cu capul în jos, ca om, și-a făcut o alta, scrisul, care l-a mîntuit. Coborînd, crucificat, *ad inferos*, poetul s-a văzut, prin răsturnarea perspectivei, operată de magia artei, urcat în cer. Ființa lui trecătoare s-a prăpădit așa cum n-ar fi trebuit să se prăpădească. Ceea ce a fost însă mai bun în el s-a unit, încă din timpul vieții, cu eternitatea. Era Bacovia conștient că, distrugîndu-se, se zidește ? Întrebarea nu are sens. Năzuința la perfecțiunea artistică, atestată de construcția poeziilor, de avatarele unora, ajunse la definitiva cristalizare mulți ani după prima redactare, ar fi fost o absurditate, dacă poetul n-ar fi crezut că, prin creație, își asigură supraviețuirea, sau că, în orice caz, făurește ceva de natură a-i supraviețui. Dar o asemenea credință infirmă sentimentul atracției către neființă ! Exprimă adeziunea intimă a poetului la viață, și nu la moarte. Moartea e doar o valoare — negativ ; un tunel de trecere spre tărîmul vieții eterne. Valoare în sine, moartea nu e, după Pseudo-Dionisie Areopagitul, nici măcar pentru demoni. Chiar și demonii vor să trăiască, deci aspiră la viață, prețuiesc viața. Prin aceasta, ei își neagă natura proprie, năzuind la cea originară, necoruptă, care e, de altfel, singura adevărată. Nu materializează și opera bacoviană, prin însuși faptul de a fi fost creată, aceeași năzuință ? Dacă răspunsul e afirmativ, și nu poate fi altfel, satanismul bacovian este demiurgie. Numele lui Bacovia trebuie trecut între acelea ale demiurgilor poeziei din secolul al XX-lea. Nu numai românești.

EVANTAI INTERBELIC

Deceniile interbelice au înscris în istoria lirismului românesc de expresie modernă etapa biruinței depline. Ceea ce pînă la primul război mondial fusese, vorbind în termeni goetheeni, „nur ein Gleichnis", devine după aceea, în toată puterea cuvîntului, „Ereignis". Oricît de trainice valori moderniste s-ar fi creat înainte, ele sînt omologate abia în perioada dintre războaie. Atunci au fost puși Anghel, Minulescu, Bacovia, „oficial" — în drepturi : consemnați de istoria literară (Lovinescu, Călinescu), antologați (Vladimir Streinu), tratați ca făuritori ai noului lirism, introduși în cărți de școală ; atunci a venit și pentru Macedonski (mai devreme decît profetise) „al dreptății ceas deplin".

Pînă la războiul de întregire, creația lirică în spirit modern fusese numită, atît de către partizani cît și de către detractori, „poezia nouă". În „România Mare", ea este poezia, pur și simplu. Ceea ce se produce în opoziție cu „spiritul veacului", ori în nici o relație cu el, se exclude implicit interesului estetic. De „tradiționalism", înțeles ca menținere strictă în tiparele și în sfera de preocupări a poeziei scrise înainte de apariția simbolismului, se cramponează și se vor crampona în continuare, pînă azi, doar lipsiții de vocație. „Tradiționalismul" specific deceniilor trei și patru, cel promovat de *Gîndirea*, este, potrivit observației pertinente a lui E. Lovinescu, „un sămănătorism *sincronizat cu necesitățile estetice ale momentului*" (sublinierea mea), iar după Călinescu : „o formă de modernism". Contactul unora

dintre „tradiționaliști“ cu „sensibilitatea apuseană“ sau măcar cu „procedeele ei stilistice“ e „tot atît de viu ca și cel al moderniștilor“, constată mentorul cenaclului *Sburătorul* [1]. Lucru rar, impetuosul său emul nu-l contrazice. „Tradiționaliștii — notează autorul *Istoriei* monumentale — sînt, mai toți, foști simboliști.“ [2]

Nu un autor sau altul, din indiferent ce tabără, ci întreaga poezie autentică urmează, în perioada interbelică, afișat sau tacit, cel puțin unele dintre principiile poetice structurante impuse de reformatorii moderni ai limbajului liric. Toată poezia românească, și nu doar cea manifest „nouă“, se desparte hotărît de „universalul reportaj“, evită anecdotica și descripția parazitară. Nu se mai scrie poezie epică. „Baladele“ unui Philippide, unui Radu Gyr, și chiar acele ale lui Topîrceanu (scrise, de altfel, înainte de primul mare război) sînt balade lirice, de cu totul alt tip decît baladele lui Coșbuc. Chiar pragmatica sau ostentativa instalare în concret, în „realitatea imediată“, cu etalarea prozaicului (Vinea, Voronca, Arghezi, în *Flori de mucegai*, Perpessicius, în *Scut și targă*, N. Crevedia, Baltazar, în *Întoarcerea poetului la uneltele sale)*, practicarea chiar a „reportajului“ (Camil Petrescu, în *Ciclul morții)* e altceva — sau în tot cazul, ceva altfel gîndit și structurat — decît ceea ce stigmatiza ca „l'universel reportage“ Mallarmé. Concretul prozaic este mistuit în lirism, înfășurat în fantastic, proiectat, prin grotesc, prin absurd, prin terifiant, în sfera halucinantului. Nimeni, nici un poet adevărat, nu mai relatează (indiferent ce) amplu, sfătos, cu exces de culoare, nimeni nu mai expune idile de tipul celei din *Rea de plată* sau *Seara*. Dispare, în general, tonul mucalit, hîtru. La fel, duioșia fadă, bleagă, dulceagă. Elocinței nu-i „sucesc gîtul“ toți poeții, unii sînt chiar foarte retorici ; Cotruș, bunăoară, sau, în cu totul alt mod, Voronca, însă nici unul nu debitează prelegeri sau predici, nu instruiește și nu moralizează. „Didacticismul“ *Oului dogmatic* e pseudodidacticism, așa cum epica și reportajul din o seamă de versuri ale poeților mai sus-menționați sînt pseudoepică, pseudoreportaj. Poemele lui Barbu „instruiesc de lucrurile esențiale“, și o fac *arătînd* acele „lucruri“ ; „urcînd“, în cazul citat,

oul „în soare", spre a se vedea în el „palat de nuntă și cavou". Patosul lui Cotruș și al lui Philippide e de speța „noului patos", expresionist. Discursurile suprarealiștilor diferă de cele romantice ca, de vîlvătăi sau de puhoaie, jerbele apei țîșnite din fîntîni arteziene.

Dar evoluția poeziei românești nu se resimte de pe urma acțiunii curentelor inovatoare, în totalitatea ei, doar negativ, doar în sensul renunțării la o seamă de practici pe care acestea le-au spulberat. Și-a apropriat — în intervalul dintre războaie mai mult decît oricînd înainte — și anumite cîștiguri obținute pe plan mondial sub asaltul respectivelor curente. Instrument al „poeziei noi", pînă în deceniul al treilea, doar cu totul incidental utilizat și de cîte un tradiționalist (Iosif, G. Vîlsan), versul liber proliferează după 1920 pe tot teritoriul liric, cultivat fiind, chiar dacă nu cu perseverență, pînă și de către unii dintre tradiționaliștii integrali, precum Voiculescu, Ciurezu. Concomitent, întreaga poezie traversează un proces de intelectualizare (atît de mult dorit de către Densusianu), în sensul că își sporește considerabil rafinamentul, evitînd lăbărțarea, năzuind la expresia densă, la concentrarea materialului liric, la compoziția impecabilă, ocolind clișeul, cuvîntul tocit, căutînd vocabula percutantă, sforțîndu-se să împrospăteze imaginea și zicerea, opunînd efuziei sentimentale și oricărei diluții formularea sobră, viguroasă, tinzînd la despersonalizare, și realizînd-o : nu în material imagistic inedit doar, ci și în figurație tradițională.

Diferențiat de tradiționalismul de la începutul secolului, care era „anemiat prin imitarea unor forme epuizate", sincronizat „cu necesitățile estetice ale momentului", noul tradiționalism, precizează Lovinescu, își datorează „nota diferențială" unei „infuziuni de sînge nou — infuziune venită prin contactul cu Francis Jammes, Rainer Maria Rilke și cu întreaga literatură modernă și, mai ales, simbolistă" [3]. Aserțiunea e validată îndeosebi cu Ion Pillat, poet de formație occidentală, „tradiționalist" prin raliere, dar și cu Voiculescu (la care criticul menționează „frîngerea versificației tradiționale [...] printr-o versificație poliritmică", „digresiunea" de tip Adrian Maniu, influența lui Maeterlink), în fine (în versiunea

din 1937) cu Zaharia Stancu. Înrîurirea lui Rilke, exercitată ca impuls spre o tematică religioasă, o semnalează și la Crainic. Justețea acestor specificări n-a fost contestată de nimeni, ulterioarele sinteze de istorie literară, și cu atît mai mult cercetările parțiale, relevînd, dimpotrivă, și alte note moderne, chiar în poezia tradiționaliștilor radicali. Chiar și „cele mai tradiționaliste sensibilități — notează Pompiliu Constantinescu — au beneficiat de progresul formal al poeziei simboliste și postsimboliste“ [4].

Din perspectivă actuală, creația viabilă a lui Crainic, a lui Voiculescu, a lui D. Ciurezu, Radu Gyr, Zaharia Stancu, N. Crevedia, Virgil Carianopol, a tuturor „tradiționaliștilor“, în fond, apare nu doar debitoare, în varii modalități și în măsuri diferite, vreunuia sau altuia dintre creatorii liricii moderne, ci, măcar în unele aspecte, chiar structurată în concordanță cu „năzuința formativă“ proprie lirismului postbaudelaireian. Versurile lui Voiculescu, îndeosebi cele de dinainte de 1930, sînt pline de regionalisme aspre, întunecate, păduroase, pămîntoase, cioturoase, pietroase, zgrunțuroase, de neconceput înainte de război, în poezie. Chiar și Lovinescu le califică drept „uneori inestetice“ [5]. Dar nu le respinge *de plano*. Iar tradiționaliștii din următoarele promoții, un Ciurezu, un Crevedia, și atîția alții, după ei, și-au făcut din încrustarea de termeni locali în fraza poetică un program. Ar fi putut obține regionalismele drept de cetățenie artistică dacă Baudelaire n-ar fi cucerit dreptul acesta pentru cuvintele „nepoetice“ în general? Regionalismele sînt la Voiculescu ceea ce sînt la Arghezi (evident, la un grad infinit superior de funcționalitate artistică) termenii argotici. Poetul *Florilor de mucegai* instaurează estetica urîtului cu „fetico“, „tat-tu“, „berechet“, „mațe“, „deșți“, „boașe“; autorul volumului *Pîrgă* propune o variantă a acesteia, tot cam... argheziană, însă de aspect rural, cu: „bahne“, „suhaturi“, „padine“, „năstavuri“, „strujeni“, „lefți“, „scochină“, „nahlapi“, „cheanțuri“, „hobăi“, „prepuielnic“, „sive“, „pojarnic“, „chelbașe“, „răzbubuie“, „ulmînd“, „chefneau“ etc. Faptul însuși că poetul mizează pe cuvînt, ca atare, cultivarea

cuvîntului pentru el însuși, pentru valorile intrinsece nu e, indiferent de intenții, fără legătură cu tendințele specifice poeticilor moderne de autonomizare a unității lexicale de bază. Dacă pe această cale, a vocabularului dialectal, spiritul modern s-a infiltrat în poezia lui Voiculescu într-o expresie demuzicalizantă, antisimbolistă, el a introdus acolo, totuși, și ceva simbolism, prin Fr. Jammes îndeosebi, al cărui duh se simte în *Poeme cu îngeri* și în toate piesele ce evocă universul rural al copilăriei. Mai tîrziu, în *Intrezăriri*, cîntărețul Penteleului avea să parcurgă o experiență poetică pe care Vladimir Streinu nu va ezita s-o declare „valeristă“ [6] și să o raporteze chiar și la Mallarmé [7]. Cu simbolismul de factură mallarméano-valeristă au, de altfel, tangențe, oricît ar părea de incredibil, versurile tuturor poeților căutători de efecte incantatorii, în pofida tuturor incompatibilităților de altă natură ale operelor acestora cu orientările moderniste. Melosul de colindă sau descîntec al unor stihuri de Nichifor Crainic („Spre țara lui Lerui-Ler...“, „Dunăre, Dunăre, drum legănat...“), invocații precum acele din *Paparuda* sau *Descîntec*-ul lui D. Ciurezu („Paparudă, paparudă, / Vin cu ploaia-n bozi și udă“; „Apă, apă lină, / cu miros de bolbotină“) sau sonurile onomatopeice construite de C. Miu-Lerca („Lună, lună virgolună“, „Sînziană-Cosînzeană / Cîntă fetele-n poiană; / haide duru-duruiană, / duru-duruiană“) nu învederează oare o credință în „magia verbului“ și o căutare a „cuvîntului total, nou“ și „comme incantatoire“? E foarte posibil, și chiar mai mult decît probabil, ca această credință și căutarea stimulată de ea să nu le fi fost inspirate poeților noștri de către Mallarmé sau de prozeliții săi. S-ar putea să le fi avut în sînge, de vreme ce un anume „mallarméism“ și, mai ales, un veritabil „instrumentalism“ există de cînd lumea în folclor. Fapt este că modul incantatoriu al unor potriviri de cuvinte din poezia noastră cea mai tradiționalistă consună cu procedările de gen analog ale întemeietorilor „poeziei pure“ ultramoderne.

Evident, „simbolismul“ tradiționaliștilor noștri păstrează din veritabilul simbolism doar atribute dintre cele mai periferice. Nimic din esența lui. Dar „simboliștii“

francezi un sînt, nici ei, în special după 1900, și chiar de prin ultimul deceniu al secolului trecut, simboliști autentici. Poezia care continuă a se numi „simbolistă“ și în „tînărul secol“ (din respect pentru maeștrii simbolismului) evoluează, potrivit observației lui Marcel Raymond, în trei direcții. Prin Henri de Régnier, prin Fr. Vielé-Griffin, ea se realizează uneori într-un lirism de expresie indirectă (alegorică, emblematică, mitologică); prin Paul Fort, Stuart Merill, Albert Samain, Fr. Jammes se abandonează inspirației sentimentale (ingenuă sau patetică), efuziunii elegiace, căreia Verhaeren îi opune, tot „sentimental“, „legenda epică a vieții și a omului modern“; în sfîrșit, prin o seamă de opere ale unora dintre aceiași poeți (Jammes, Fort, Vielé-Griffin), ia naștere o poezie a naturii, candid senzuală, impresionistă, ce înscrie reacția cea mai categorică și mai eficace la estetismul mallarméan și la cultul baudelaireian al paradisurilor artificiale. Îndeosebi prin Jammes, pe de o parte, iar pe de alta prin Verhaeren, dintre poeții de limbă franceză, se înfăptuiește o radicală reorientare a liricii din țara traversată de Sena. Ceva analog reacției naturiste se produce și la noi, tîrziu, după 1916, prin I. M. Rașcu, prin Fundoianu, chiar prin Minulescu, într-un fel, după război, iar „simbolismul“ absorbit de tradiționalism e tocmai naturalismul declanșat mai cu seamă de Francis Jammes. De aici „jammismul“ lui Pillat, Voiculescu, Ciurezu, Gyr, Stancu, la primii doi ușori hieratizat prin Rilke, la ultimul — injectat cu ceva din Esenin. Radu Gyr nu e doar „simbolist“, în o seamă de versuri; e avangardist chiar, volumul conținînd poeme de pictură animalieră ce ar putea fi atribuite lui Voronca. Laolaltă, tradiționaliștii noștri, în special cei clasicizanți (Crainic, Voiculescu, Ciurezu) compun un grup analog *grosso modo* „școlii de la Toulouse“, „meridionalilor“ în genere (Emmanuel Signoret, F. P. Alibert, Marc Lafargue, Jean Royère, Joachim Gasquet, Fernand Mazade, Xavier de Magallon etc.), unii (Crainic, Gyr) înrolîndu-se, asemenea lui Maurras, doctrinarul politic al „școlii romane“, în falangele (la noi, de penibilă amintire) ale „Minervei cu cască“.

Dacă poezia tradiționaliștilor totali s-a „sincronizat cu necesitățile estetice ale momentului" prin anumite opțiuni și demersuri, prin procedee, tonalități, poeții convertiți la tradiționalism după traversarea unor experiențe străine și chiar opuse orientării tradiționaliste sînt moderni și prin sensibilitate. Crainic, Voiculescu, Ciurezu percep natura cu simțuri de țărani. De țărani școliți, evident, însă nu atît de profund modelați de cultură încît să se fi detașat cu totul de optica rurală și să nu mai fie în stare a-și comunica plauzibil retrăirea emoțiilor declanșate în copilărie de priveliștile și evenimentele universului țărănesc. Ce e mai rezistent în *Darurile pămîntului* și *Țara de peste veac* este evocarea „șesurilor natale", iconografia cultică asemănătoare picturii pe lemn țărănești și un stil al rostirii de sorginte folclorică. Voiculescu, Ciurezu, într-o măsură și Crevedia, privesc lumea rurală, asemenea lui Coșbuc, țărănește, sau, în orice caz, în moduri apropiate celui în care o vede și o simte țăranul. Ei transmit senzația contactului carnal cu pădurea, cu țepii miriștilor, cu piatra, cu ploaia, cu pămîntul. Altfel poetizează Ion Pillat. Meleagurile argeșene sînt, în cartea lui, nu numai transfigurate de amintire, dar și diafanizate de o simțire delicată, discret maladivă, educată artistic în muzee occidentale și la cele mai rafinate școli poetice moderne. Ochiul său e, ca al lui Alecsandri, aristocratic. Deprins a privi covoare, porțelanuri, a mîngîia cotoare de cărți legate în piele fină, a răsfoi file cu foșnet de mătase, Pillat intră în grădină, în vie ca în bibliotecă sau într-un sanctuar. Natura e pentru el un magnific muzeu, animat, un muzeu-mănăstire : „Fii pentru regăsitul o mănăstire vie / În care amintirea aprinde lumînări". Pe scurt, Ion Pillat este un degustător de senzații subtile, un voluptuar, un estet. Emul al lui Jammes, în *Pe Argeș în sus* și *Biserică de altă dată*, el devine, cu volumele următoare, mai cu seamă cu *Limpezimi*, omologul lui Henri de Régnier ; al celui din *Les jeux rustiques et divins* și din *Médailles d'argile* în special : un simbolist parnasianizant și clasicizant. Prin Pillat, mai mult decît prin oricare alt poet, simbolismul se autohtonizează, în poezia română, cu desăvîrșire, ca prin Antonio Machado, în Spania, vărsîn-

du-se (la noi) în „tradiționalism". De tip simbolist e și „tradiționalismul" unor colaboratori moderniști (minus primul) ai *Gîndirii*, ca George Dumitrescu, Dan Botta, Radu Boureanu, Vlaicu Bârna. Tipic simbolistă e, spre exemplu, tonalitatea jeluitor elegiacă a poemului *Anna Maria de Valdelièvre* de Radu Boureanu : „...Sub clopotul moale, cu albe volane, / jocul picioarelor ca două liane, / chemau pe urma lor, dornice rădvane. / Tu însă n-ai coborît niciodată, /din caleașca de aur ferecată. / Știu, Anna Maria, / Ai plecat din suflet cu copilăria". Alți poeți simboliști sau marcați de simbolism, precum I. M. Rașcu, Otilia Cazimir, George Lesnea, I. Valerian, au participat la autohtonizarea simbolismului și ei, în afara orientării programatic tradiționaliste.

Cu Adrian Maniu și cu Paul Sterian s-a integrat în tradiționalism chiar și avangardismul (la Radu Gyr, prezență incidentală). Un avangardism, firește, îmblînzit, redus la pictural, în primul caz ; în al doilea : adaptat climatului spiritual de la *Gîndirea*, prin caricaturizarea gingașă a sufletului naiv. „Paul Sterian — afirmă Călinescu — parodiază maliții ortodoxismul în versuri dadaiste și nu fără talent." [8] Dacă „parodierea" e într-adevăr „maliționsă" se poate discuta. Nota poemelor celor mai izbutite pare a fi, din contră, un umor tandru, un infantilism grațios. Oricum, autorul *Pregătiri*-lor *pentru călătoria din urmă* abordează motive sacre cu mijloace ale poeziei de avangardă. Anumite avangardisme se găsesc și la „bucovineni". Fapt în virtutea căruia G. Călinescu a considerat că poate aplica acestor moderniștotradiționaliști atît de haotici la data cînd le înregistra prezența eticheta năucitoare : ...„suprarealiști".

În ediția concentrată, din 1937, a *Istoriei* sale, Lovinescu îl trece în rîndul tradiționaliștilor și pe Blaga, căruia în ediția „mare" îi rezervase loc (tot astfel lui Adrian Maniu) în unul dintre fotoliile repartizate moderniștilor. Lucian Blaga e, însă, „tradiționalist" în cu totul alt chip decît oricare dintre reprezentanții curentului. Literatura lui (poezie, teatru) nu se sprijină pe tradiția imediată și nu valorifică peisajul și, în general, patrimoniul național doar decorativ. Asemenea sculpturii lui Brâncuși, ea revelă elementarul și își are sursele în arhaic. Către

elementar, arta a fost orientată însă nu de ideologia sămănătoristă sau de cea gîndiristă, ci de expresionism. Sub impulsul tocmai al acestui curent a ajuns și Blaga să cedeze aplecării sale organice (contrariată de sămănătorism, care exalta fenomenalități de superficie) către „fondul primitiv" al *psykhe*-i etnice, către „fenomenul originar" autohton, reflectat în mituri, și arta cu care exprimă „duhul eresului", perpetuat din neolitic, e tot atît de modernă ca a lui Vinea, a lui Maniu și a oricărui alt „revoluționar". Violent antitradiționaliste în stil, *Poemele luminii* și cu atît mai mult *Pașii profetului*, *Lauda somnului*, *În marea trecere*, *Zamolxe*, *Tulburarea apelor* sînt ieșite totuși tocmai din cea mai autentică, mai viabilă și mai fecundă tradiție, dintr-o tradiție infraistorică. Din tradiția prin care umanitatea sălășluitoare pe teritoriul centrat de osatura carpatică și-a menținut prin milenii, sub toate valurile și vînturile pustiitoare, propria identitate.

Expresionismul blagian anistoric se întîlnește în paginile *Gîndirii* cu acela, istoric prin excelență, și social, chiar politic, al lui Aron Cotruș. În timp ce Blaga a reținut din poezia, dramaturgia și, mai ales, arta plastică expresionistă modul vizionar și ecstatic, coregionalul său a preluat de acolo „strigătul" activist. L-a preluat și l-a amplificat pînă la limitele posibilului : l-a prefăcut în tunet. Fraza blagiană muzicalizează rostirea, liturgic. Fraza lui Cotruș bubuie. Blaga oficiază, orfic ; Aron Cotruș declamă patetic, denunță, acuză. Scrise „printre oameni în mers", versurile cotrușiene, abrupte, informe, torențiale au cadența amplu vuitoare a perioadelor lui Walt Whitmann, exultanța vaticinară a proclamațiilor lui Werfel și Johannes Becher, ardență maiakovskiană. E condensat în ele tot umanitarismul unanimist, dinamizat de „noul patos" al liricii militante expresioniste. Poetul îl invocă pe Horia, „țăranul de cremene", „ridicat drept, pietros, viforos / (...) de jos (...) / pentru moți, / pentru cei săraci și goi, pentru toți", devine vocea lui Ion Codru, Ion Roată și a altor Ioni, țărani sau mineri, a lui Todor Săcure (inima căruia este „ciuntă pădure"), a lui Pătru Opincă, „țăran fără țarină, / plugar fără plug, / ciurdar fără-o vită", care, fiind atît de sărac

încît „toți cîinii îl latră", nu are cum se răcori altfel decît prin gest plebeu și sudalmă : „sudui vîrtos, mocănește, / și scuip pe toată rînduiala asta". Atras și el, asemenea lui Blaga, de elementar, Cotruș cîntă mătăhăloșii bivoli, dînd o replică valahă *Elefanților* lui Leconte de Lisle : „Pe șesul vast, prin sclipitor noroi, / se mișc-ursuzi, cu pași înceți, greoi, / prin stufu de la margine de baltă... / noroiul încă umed, în apus, / le dă un luciu straniu de nespus, / de monștri-aduși din lumea cealaltă..." De același tip este, structural, poezia de inspirație socială a lui Mihai Beniuc, Radu Bucov Emilian, Miron Radu Paraschivescu, Ion Th. Ilea. A primilor trei e și o poezie de manifestă atitudine civică, orientată ideologic, nemijlocit, de politica partidului comunist.

În timp ce, prin poeții menționați, modernismul era asimilat de tradiție sau, invers, integra tradiția în stilul artei moderne și chiar ultramoderniste, alți creatori de valori lirice revitalizau prin modernizare romantismul sau simbolismul. Departe de a fi sucombat odată cu Eminescu sau Macedonski, marele romantism resuscită în opera lui Arghezi și a lui Philippide : în expresie barocă la autorul *Cuvintelor potrivite*, într-o ținută clasicizantă, dorică, la interpretul rebeliunii lui Prometeu. Evident, „fenomenul arghezian" e mult prea complex pentru a putea fi cuprins într-o formulă. El rezumă întreaga poezie românească de factură modernă, nu fără a include și moduri ale celei premacedonskiene și chiar preeminesciene. Spiritul generativ este, însă, cu certitudine, romantic. Romantismului îi este, doar, proprie neliniștea, refuzul încremenirii, permanenta căutare. Nu numai prin natura stărilor de conștiință, prin, mai cu seamă, crîncena nedomolită aspirație la o înțelegere deplină a rosturilor firii, a sensului existenței umane în univers, dar și prin neîncetata împrospătare a limbajului, prin comunicarea gîndului și a simțirii cu mereu alte și alte tehnici, Tudor Arghezi e o natură eminamente romantică. Romantică, desigur, în stilul veacului și chiar în stilul fiecăruia dintre deceniile străbătute. În manieră instrumentalistă la debut, cînd Ion Theo semnează în periodice din constelația *Literatorului* ; în tonalitate sim-

bolistă în și imediat după 1910 ; la modul antisimbolist, plasticizant, vag constructivist, uneori *(Belșug)*, alteori, întrucîtva expresionist *(Duhovnicească, Flori de mucigai)*, între 1915 și 1930 ; după aceea, pînă la război, în genul poeziei ludice, adeseori ; într-un chip jeluitor sau caustic, uneori agresiv, cu elemente de grai țărănesc, cu modulații folclorice, în timpul războiului și în primii ani următori ; în deceniul al șaselea, cu instrumente din arsenalul lui Victor Hugo, recondiționate *(1907, Cîntare omului)*, și chiar cu mijloacele lui Anton Pann, și ele înnoite, natural *(Stihuri pestrițe)* ; în fine, în ultima etapă a existenței, într-un stil neoromantic de o limpezime și o armonie interioară clasice. Modernismul arghezian include, modelate de personalitatea poetului (unele pînă la deposedarea de specific), aproape toate modurile lirice esențiale, de la clasicism la avangardismele secolului al douăzecilea. La Philippide, modernismul e doar romantic — clasicizant. El este, uneori, un romantism aproape pur, impetuos ; „clasic", totuși, prin sobrietate, adaptat la sensibilitatea modernă doar prin densitatea și pregnanța formulărilor, prin noutatea viguroasă a imaginilor ; alteori, e un romantism de nuanță simbolistă sau cu zvîcniri expresioniste ; în opera de după al doilea război : un romantism direct clasicizant ; modern prin singularitate și prin neacoperirea sentimentului de autoamăgire lucidă.

Simbolist, modernismul poeziei din perioada interbelică este, desigur, prin exponenții activi și după întîiul război ai simbolismului, însă apare și un soi de neosimbolism, altul decît cel cultivat înăuntrul tradiționalismului. Riguros vorbind, simbolismul simboliștilor nu e chiar simbolism, în toate cazurile ; nu e, de fapt, în nici unul. Minulescu își naționalizează după 1920 (în contrazicere cu simbolismul absolut), inspirația, asemenea, poate, lui Paul Fort, însă nu „baladizînd" muzical, ci profesînd un umor liric asemănător întrucîtva (am mai spus-o) cu al lui Rictus, Richepin, și cu al „fanteziștilor", și care deschide drum spre Cocteau și Prévert. Bacovia poetizează într-un spirit înrudit cu acela al literaturii de avangardă și premergător celui de care aveau să fie ghidate anumite experimente de după războiul mondial

al doilea. Fundoianu dizolvă simbolismul în naturism sau îl suprimă cu unelte luate de la expresioniști și din atelierele curentelor de frondă. Rașcu îl ruralizează sau îi dă o tentă meditativă. Demostene Botez evoluează spre poezia angajată, pe calea unui democratism umanitar, care e și al altor simboliști (M. Cruceanu, Emil Isac).

„Cea mai pură expresie a simbolismului nostru de esență muzicală și de expresie sugestivă“ [9], Lovinescu o vedea în Camil Baltazar, și, într-adevăr, fluența elegiacă, melodicitatea de ton minor, aerul serafic, „prerafaelit“, includ „vecerniile“, „flautele“ sale „de mătasă“, „reculegerile“ sale în simbolism. „Simbolist“ în linia lui Petică și a lui D. Iacobescu, prin muzicalitate lăuntrică, prin extrema delicatețe a simțirii *(morbidezza)*, prin, într-un cuvînt, „serafism“, e, de fapt, fondul întregii poezii a celui ce și-a pus stările sufletești în elegii „mici“, „smerite“, în „doine“, „scrisori“ *(Ultima scrisoare mamei, Scrisoare unei prietene din copilărie)*, în „litanii de sidef“. Chiar din primul său volum, însă, poetul infuzează simbolismului un naturism afin aceluia al lui Fundoianu și, mai ales, Voronca, din *Restriști* : „Astă-noapte a plîns mult un pui de ciută, / De-aceea dimineața e limpede și cristalină...“ ; „Seara e mai blajină în orășelele de provincie, / Aerul vine proaspăt din munții curați, / Dughenele tînguiesc cu obloanele, ultima vecernie, /Geamurile caselor clipocesc, ochi întunecați“. Suavitățile și ingenuitățile, ale *Vecernii*-lor și ale poemelor din următoarele volume, trimit la Adrian Maniu („Prietenă, eu te visez cu același argint pe trup, / Și cu mîinile tot pasări sărace“, „Toamna, ca o vitelușe bolnavă, / Pe care o duc stăpînii săi la tăiere, / A luat calea codrului, pojghețuit și cangrenat / De tăcere“, „Melodii albe, / Au să urce / Și-au să cadă / Și vor poposi / Lîngă sufletu-ți de seară și zăpadă“) ; unele dintre poemele de atmosferă, nu numai sanatorială, amintesc de Vinea („O casă albă-n munții suri, / Cu turnuri sprintene, suind în ceruri, / În preajma nepătrunselor păduri“). Motivul *Reculegeri*-lor în *nemurirea ta* e traklian : „Copil romantic de douăzeci de ani, / Mîinile tale cum s-au vestejit, înghiocate, / Pleoapele tale cum s-au sărutat pe veci, / Neluminate.“ În *Biblice*,

portretura capătă un discret smalț parnasian, iar *Intoarcerea poetului la uneltele sale* introduce în literatura noastră, brutal, o poezie de tipul celei din *Alcooluri*-le lui Apollinaire și din cărțile celor ce au fost numiți „poeții spațiului". Implicat, ca aceștia din urmă, „au coeur du monde", Baltazar își enumeră îndeletnicirile zilnice, ultraprozaice („«Adun material» de la colaboratori / Pentru *România literară* /, Mai scriu un cursiv de circumstanță, // Îmi fac corecturile toate singur, / Iar miercuri și joia paginez gazeta" etc.), pentru a sugera prin contrast cu cîtă înfrigurare năzuiește la un „tărîm pur", spațiu al poeziei, tărîm pe care, neavînd unde să îl găsească în lumea reală, și-l construiește iluzoriu, cu sufletul sîngerat de conștiința că, simțindu-se în el „ca un dumnezeu prea mare, care-și plînge de milă", nu face decît să se instaleze în amăgire. Cum ziceam, însă, ori pe ce cale ar voi să iasă din simbolism, Camil Baltazar se menține în orizontul lui, izotopizînd toate modalitățile poetice întrebuințate prin fluiditatea muzicală de timbru elegiac, prin tonalitatea de lamento, coexistente elocuției sale inseparabil.

Contemplativă și elegiacă, în alt stil, este și poezia lui Virgil Gheorghiu, instrumentul preferat al acesteia fiind confidența tînguioasă, uneori suplinită prin notație, prin creionarea vagă, vaporoasă, ori (mai ales în culegerile ultime) printr-un patos candid. Avînd, prin substanța elegiacă, afinități cu lirica lui Vinea, a lui I. M. Rașcu, a lui Demostene Botez (prefațatorul volumului său de debut, *Cîntările răsăritului)* și în special a lui Camil Baltazar (care îi prefațează un volum antologic), această poezie, mai exact, o parte a ei : mătăsoasă, aeriană, serafică, prelungește, împrospătat cu brize matinale, simbolismul de nuanță Samain, cu toamne, amurguri, năluciri de domnițe și fee, cu lebede, cu flori scuturate. Anume elemente de decor decadent și mai ales un aer de „umilință" *(Cîntec umil),* sentimentul comunicării prin durere cu toată făptura ne trimit la Verlaine și la Germain Nouveau. Făcut din sunete de mod minor, comunicînd gingășii, duioșii, ingenuități cîntecul de faun timid al celui ce ar fi voit să treacă drept faun canonic *(Cîntece de faun,* 1940) e, adesea, o cantilenă dulce, un monoton și

împăcat lamento : „Nesfîrșit, în paloarea toamnelor de ieri, / S-aude, copil grav, un plîns de tăceri. / Culoarea anilor fără povești de aramă / Nici un joc în rond de amurg nu destramă. În frig de saloane tai o cenușie carte ; / Funigei și trenuri tremură departe.“

Simbolismul altor poeți ridicați după 1930 e, mai ales, o tonalitate nedisimulat plîngăcioasă : „Mamă, / Îmi scrii să mă întorc iar acasă, / Să viu acolo / Unde mi-am lăsat copilăria și ghiozdanul, / Acolo unde cîmpia își bate pletele pe șolduri ca o fată“ ; „Era aici, aproape de slavă, / Castelul unei domnițe bolnavă, / Cu părul de soare“ (Virgil Carianopol). „E-atît de bine să stai ușor în zi. Să cînți încet, să nu auzi / Cum ierburi cresc, să muști din traiul ca un măr, / Să mergi pe drumul neted lîngă pomii uzi / Și să visezi cu palma rătăcită-n basme și în păr“ (Ștefan Baciu). „E primăvară, prieteni... / Din pămîntul umed, copilul vostru se-mparte florilor / și rădăcinile sug oasele lui ca fîntînile...“ (A. Pop Marțian). Cu timpul, aceștia au depășit simbolismul, statornicindu-se temeinic, pentru un timp, în tradiționalism în cel clasicizant sau în cel romantic (unii adoptînd, de altminteri, figurația tradițională de la început) sau evoluînd (Ștefan Baciu) imprevizibil. Plîngăcioși sînt mulți dintre poeții (mai ales ardeleni), nu neapărat simboliști, fecunzi în timpul războiului și ale căror nume dorm uitate, majoritatea, în pagini ale periodicelor din acel timp, cîteva și în volume, nereeditate.

Liric sau pseudoliric, simbolismul lăcrămos e contrapunctat sincronic de acela foarte stăpînit, de aparență chiar rece, abstractizant prin alura meditativă, al lui Mihail Celarianu. Cu o tehnică a formulării poetice de-a dreptul parnasiană, deprinsă de la Macedonski, socrul său, și de la Mircea Demetriad, autorul *Drumul*-ui și al *Flori*-lor *fără pace* diafanizează, prin acoperire cu talazuri de flori și prin angelism, o pasionalitate pe cît de clocotitoare pe atît de nemilos stilizată. În loc de a lansa „strigări trupești lîngă glezne“, Celarianu încătușează efuziunile senzualității, asemenea (păstrînd toate proporțiile) lui Baudelaire, în ritmica stihului „rafinat la strunguri de mare precizie“ [10], metalizîndu-le, parcă. Dar me-

talizîndu-le muzical, deci în manieră simbolistă. Căci metalele sale nu sînt bronzuri sau oțele, ci esențe nobile. Negrele garoafe cu care poetul năzuiește să „cumpere" trupul rîvnit „sună, cînd le-apuci, / Ca niște aur ferecat și nevăzut". Contopind floralul cu metalicul, serafismul cu demonia cărnii, răpunînd langoarea printr-o exultanță bine supravegheată, poezia „florilor fără pace" e de altă substanță decît aceea a „grădinii" lui Anghel, fără a fi de speța celei din *Les fleurs du mal*. Versurile lui M. Celarianu țin ferecată o senzualitate vînjoasă, orientată spre obiectul ei în chipul cel mai sănătos : „Să-ți cumpăr trupul cel vrăjmaș c-un pumn de foc, / Cu foc scăzut, cu foc aprins, cu foc spuzit, / Pîn' la sfîrșit, dintru-nceput, făr' de-asfințit, / Pentru-un vîrtej cu vreju-ntors în mare joc". În loc de a răspîndi „miresme dulci", care, „îmbătînd", trezesc „gînduri blînde", adormitoare, ca florile angheliene, cele „fără pace", ale neosimbolistului, stîrnesc în acesta dorința de a le rupe, sfîrtecînd în același timp trupul pe care îl împodobesc : „Cu-o mare ură-aș vrea să ți le rup, / Mătăsurile-n flori și floarea-n sînge, / S-aud din fundul sîngelui cum plînge / Orgoliu-ți ca un cîine-nchis în trup."

Cînd nu este autohtonizat, sau nu modernizează autohtonismul, modernismul extrem se înfățișează fie ca „ermetism", fie ca frondă avangardistă. În primul caz, el armonizează sonurile versului daco-roman cu melosul mallarmeic și valerist ; în al doilea, participă la mișcarea de amploare continentală (și chiar intercontinentală) declanșată prin „insurecția de la Zürich".

Așezată de Eminescu pe propriul ei teritoriu : lirismul — tot mai strict delimitat, concomitent (dar nu totdeaua direct proporțional) cu modernizarea lui, prin realizări de speța „rondelurilor" și unor „nopți" macedonskiene, a „romanțelor" lui Minulescu, a „plumbului" și „scînteilor galbene" bacoviene, prin creația lui Arghezi, Blaga, Maniu, Vinea, Philippide, de orice teritorii străine (didactic, oratoric, jurnalistic, epic) —, poezia românească se debarasează prin Ion Barbu și de ceea ce părea a fi însăși sursa și substanța ei, „sentimentul". „Sinceritatea", „confidența", „naivitatea", „sensibilitatea" sînt pentru acest cavaler al „lirismului absolut" proprietăți ale

„poeziei leneșe", cărora el le opune „modul intelectual al lirei" [11]. La acest mod, Barbu s-a ridicat nu pe calea indicată de Ovid Densusianu, care înțelegea prin includerea în poezie a „elementului intelectual" : „cultul pentru idei, pentru abstracțiuni" [12], și nici prin „poezia de cugetare" *(Gedankenlyrik)*, ci, asemenea lui Arghezi, și, mai ales, Blaga, prin înălțarea la Idee a experiențelor vitale de indiferent ce natură, inclusiv și — mai ales — a experienței simțurilor. Ce individualizează practica sa e radicalitatea concentrării limbajului, în scopul totalei „înnecări" a „cirezilor agreste", pentru ca „jocul secund", creația, să reducă imaginea existentului la schema lui ideală, la prototip. „Mod intelectual" înseamnă, în poezia lui Ion Barbu, contemplare a esențelor, jubilație în zarea absolutului, extaz. Adică „poezie pură".

Spre cerul poeziei pure și-au îndreptat zborul, pe traseu barbian, și alți poeți, cei mai mulți zbătîndu-se inutil într-un văzduh pe care nu-l puteau străpunge, avînd aripi prea mici. Unii au atins înălțimi respectabile, dar pînă în zonele de azur cucerite de poetul *Jocului secund* nu s-a neridicat nici unul. „Ermetismul" poeților tineri din deceniul al patrulea e pură obscuritate : una căutată, artificială, gratuită ; provocată, cum de atîtea ori s-a remarcat, prin contorsionări frastice, hiatusuri și incoerențe logice, asocieri arbitrare, metaforism silnic, formulări oraculare ; prin siluirea gramaticii (construcții eliptice, inversiuni sintactice) ; prin vocabule rare și rarisime, îndeosebi termeni ultrasavanți, neologisme ezoterice ; prin cuvinte inexistente în nici un dicționar, create pe calea derivării năstrușnice ; cîteodată și prin improprietăți de termeni, prin violarea spiritului limbii. Stimulați nu de autenticul ermetism al ciclului *Uvedenrode*, ci de pseudoermetismul unor piese din ciclul titular al cărții lui Barbu, acești poeți cultivă dificultatea pentru ea însăși, și, departe de a scrie poezie de cunoaștere, se exercită adesea în pure descripții. În, poate, majoritatea cazurilor, ei nu versifică pentru a spune ceva, ci spun indiferent ce, pentru a face versuri. Scop, și nu mijloc, versul devine în mîinile unora o existență materială, solidă, tenace, de speța metalului, pe care ei o forjează trudnic, o strîng, o întind și o îndoaie ca pe o

tijă de oțel. În pofida însă a tuturor neajunsurilor cauzate lirismului de tehnicile falsului ermetism, practicanții acestora au operat în epocă oportune sterilizări, discreditînd sentimentalismul indecent și toată „poezia lenește", abilitînd în straturi largi ale lumii literare cultul expresiei dense, gustul pentru compoziția impecabilă, contribuind, concertat la esențializarea și intelectualizarea discursului poetic, la rafinarea limbajului.

Cel mai aproape de Barbu, atît prin structura cît și prin calitatea operei, e, desigur, Dan Botta. Și el a înțeles, însă, ca toți „ermeticii" generației sale, prin „absolut" absolutul perfecțiunii formale și poezia sa este, în consecință, mult prea admirabilă ca produs desăvîrșit al unei anume tehnici pentru a poseda virtuțile altfel fascinatorii ale *Ritmuri*-lor *pentru nunțile necesare*, ale *Oului dogmatic* sau ale *Timbru*-lui. Adorînd „liniștea perfectelor armonii", conturul „plastic, definitiv", opera cu „profil divin" în care n-a răzbătut „nimic din neliniștea creației, din actul dificil, dramatic al expresiei" [13], Dan Botta și-a făcut din meșteșug aproape un scop în sine, însușindu-și total declarația lui Valéry că ar prefera să scrie cu perfectă luciditate ceva doar izbutit decît, „inspirat", o capodoperă și spunînd că zeii săi tutelari sînt Dike : „justiție a inteligenței, imanență a luminii, formă implacabilă a rațiunii", și Ananke : „necesitate, condiție de aur a versului, ideea absolutei strîngențe a formelor, a necesității raporturilor" [14]. Poemele lui sînt atît de impecabil, de statuar construite încît tocmai perfecțiunea la care parvin trădează „neliniștea creației", voința de a realiza cu orice preț absolutul în materie de stil, compoziție, euritmie. Barbu realizează acest absolut (în poeziile exemplare) fără a lăsa să se vadă că a depus în acest scop sforțări. Mai exact, arta sa orientează prioritar interesul receptorului spre sensuri, spre mesaj, în timp ce tehnica lui Dan Botta îl atrage spre ea însăși. Adesea, autorul *Eulalii*-lor e mai poet cînd meditează asupra poeziei decît atunci cînd o face : mai poet în eseuri decît în versuri. Are însă, nici vorbă, și în versuri momente în care se întrece pe sine, în care nu

rămîne doar un destoinic meșteșugar, ci devine un cîntăreț orfic. Poemul său cel mai izbutit, un poem apolinic-melodios, sinteză de „vrajă" valeristă și baladă românească populară tragică, e, desigur, clasica sa *Cantilenă*, cîntec de „nordic ciobănel" mioritic, obosit, ca făt-frumosul basmului tinereții fără bătrînețe, de liniștea paradisiacă a prea limpezilor amiezi și a serilor „prea caste", „întristat" de grandoarea detunatelor stînci, „reci, halucinate de seninătate", împins de „liricul său dor", „din vîrfu-nsingurat", spre „orficul tumult" stîrnit în tărîmul „stelelor de apă" de către „fata verde Una" : „Oh, mă cheamă-ntruna / Palida, nebuna / Fata verde Una, / Și-n mine se strînge / Piatra ei de sînge". Nu în *Cantilenă* doar, însă acolo mai muzical ca oriunde, Dan Botta a creat exact tipul de poezie la care năzuia și pe care, slăvit poematic în o seamă de eseuri, l-a definit pur liric în *Proemiu* : „Eulalie : sunet-crin / Idol eleat sub geruri / Claros cu inel marin / Singur în mirate ceruri // Soare nins de acte reci / Dorice, prudente forme, / Pe orbite simple treci / Un liturgic somn de norme".

Simbolism în esență, clasicizat, ca al autorului *Eulalii*-lor, fluxul muzical, cu mult mai puțin rafinat, din *Cabane albe*, cartea de debut a lui Vlaicu Bârna, poate fi luat și drept „ermetism" de tip barbian, dată fiind frecvența termenilor intelectuali (neguri *euforbe*, palmieri *artezieni*, hibernări *latente*, umbră *silvatică*, *euritmii concave*), chiar dacă aceștia se întîlnesc în chip bizar cu provincialisme din Țara moților (*joarde*, *fironguri*, *vîlvără*, *vîrpăliri*), precum în următoarea strofă — una între multe : „Potecile de colburi vor pașii să ne-ngujbe / În altitudini certe de creste ozonate. / Traistele, pentru suflet, ne găzduie bucate, / Să lăinicim prin toamnă cu-ncețoșate cușme".

Pe cît e de fluidă rostirea poetică a lui Dan Botta, pe atît este dicțiunea lui Simion Stolnicu, în *Punct vernal* și *Pod eleat*, de crispată, bolovănoasă, versul avînd, în aceste volume, adeseori, o hurducătură de „car neuns" [15]. Meloman, totuși, și chiar muzicant, în viața particulară, acest poet a preferat stihului eufonic spunerea tărăgănată, hodorogită chiar, prozodia lui semănînd cu

a lui Adrian Maniu. Motivul subestimării virtuților sonice ale cuvîntului ar putea fi intenția poetului de a fixa, ca Maniu, atenția cititorului asupra valorilor plastice din poeziile sale. Majoritatea acestora expun peisaje, decoruri în genere, și spectacole, altfel create decît cele din *Lîngă pămînt* : în culori sobre, discrete, fără ingenuități, și, totuși, cu, uneori, un umor liric, o notă de extravagant, de bufonerie, de teatralitate, ce anunță, cum s-a observat [16], pe Emil Botta. În *Pod eleat*, poemul titular, cvasiunanim considerat drept cel mai izbutit din cîte autorul a publicat antum, depășește picturalul, fiind o meditație pe tema eternei morți (podul nemișcător) arcuite peste rîul vieții, în care „hoinarii" visători „scuipă", spre a se oglindi narcisic în propriile „curcubeie salivare". Indiferent de natura inspirației, poeziile sînt, mai ales în *Pod eleat*, „ermetice" la modul pur formal, obscure, fără profunzimi, în temeiul doar al formulărilor dificultuoase, al alăturărilor (pe alocuri) de tip suprarealistic („De ce lăsați să meargă-un tractor pe catedrală / Și bicicliștii goi printre domuri suave ?"), al introducerii de neologisme și arhaisme pentru a căror înțelegere trebuie recurs la enciclopedii (*aerolit, sextant, gemme, matutin, dictam, bectimis, jujău, topuz, beglerbegi*), în general : al vorbirii căznite. „Ermetismul" lui Simion Stolnicu e, în cea mai mare parte, un fel de (semi)parnasianism, un descriptivism pretențios, obositor, spart, din timp în timp, în deceniul al patrulea, de cîte o „lacrimă" umanizantă, conform principiului dintr-o *Ars poetica* ulterioară, aplicat doar intermitent („Să-ți fii stăpîn durerii, s-o treci prin metronom, / Dar lasă și-o lacrimă, căci fără, ești neom"), iar în „șerpuirile" editate postum înlocuit pe largi suprafețe de un stil al expresiei mai directe, fără atîtea savanterii și prețiozități, clasicizant, uneori, alteori neoromantic.

Parnasiană e, în *Inimi sub săbii*, și poezia lui Eugen Jebeleanu, prin perfecțiunea execuției și prin răceală, expresionistă, însă, prin marea tensiune lăuntrică, iar prin concentrare, prin stilul lapidar și eliptic („Acestei seri sîni de mistere / Să-i afli sau să-i tai, de nu", „Treaz, părul fîn de stele mușcă. / La cizme de cocoși albi creste"), „ermetică". Autoritar dominat de inteli-

gența artistică, lirismul e distilat în alambicuri refrigerente, uneori imobilizat în gravuri lucrate cu acvaforte. Cu toată inactualitatea subiectelor, unele scenarii par replici la viziunile lui Grosz, Beckmann sau Dix: „Patruzeci de goarne tari. / Slavă-n fiecare. Toți / Poartă-n munți frunți de cezari. / Totuși, cîntec li-i de hoți". „Văd timp de bătălii. Leat mediu. / Cu alții-n fier și-n gînduri grave, / Dădu și prințul un asediu, / Pe undeva în mlaștini slave". „Gura surîde-n ruini. / Garduri dinții căzuți..." Curînd după apariția volumului care l-a impus, Jebeleanu s-a îndreptat către lirica militantă, devenind un reprezentant al ei, în literatura română, nu doar de primă linie, dar și de întîia mărime.

Analog a evoluat Cicerone Theodorescu, după editarea volumului de debut, în care materialul poetic, stors de tot sîngele, se înfățișează ca bucăți de „cleștar", glaciale. Nu atît dificultăți de topică ermetizează poemele cît discursivitatea abstractă, ariditatea, absența palpitului emotiv, prea rar compensată prin efecte sonore sau valori iconografice. Critica timpului a salutat, totuși, apariția *Cleștar*-ului, Pompiliu Constantinescu transcriind chiar cu entuziasm cîteva piese mai lirice, în primul rînd *Rugă pentru cîntec întîrziat*, care începe astfel: „În nopțile cerește înfrunzite, / În toamna-acestor întristate ore, / Albastrul, printre stelele coclite, / Întinde pretutindeni crengi sonore".

În rîndul ermeticilor (sau ermetizanților) e așezat, de obicei, și Al. Robot, pentru „dondonismul" său (G. Călinescu), care este sau beție de cuvinte sau stîlcire a limbii prin distorsiuni și construcții dadaistice („Vrem pasărea de suflet, ca să o număr una, / Destăinuind lăuntric și inimii: La semeni!". „În umeri se socoate ca o cireadă timpul", „Zeițele sugrumă arbustul de pe harpe", „Împușcă vînătoarea în cerbii din acorduri"). Altfel, autorul *Apocalipsului terestru* și al *Somnului singurătății* e un poet al vitalului, în linia Arghezi — Pillat — Fundoianu, întocmitor de peisaje „cu fosnet cald de vie și cu măgari ce rag", pictor de ambianțe pitorești, mai ales dunărene, de colorit oriental.

Prestigiul poeziei criptice, de incantație muzicală, n-a generat în lirica românească tînără din deceniul al pa-

trulea doar obscuritate, eufonică sau cacofonică, doar ermetism lingvistic. De poetica „jocului secund" au beneficiat majoritatea poeților care au debutat editorial atunci, și chiar mai înainte, și nu doar cei vizibil marcați de ea. Din punctul acestora de vedere, al patrulea deceniu este, în istoria literaturii, perioada Barbu, așa cum, din perspectiva majorității imediaților înaintași, deceniul precedent e perioada Arghezi. Poeții tineri ai anilor treizeci își cenzurează (sau își vor cenzura), aproape toți, efuziile sentimentale, laconizează confidențele, le ambiguizează, simplifică iconografia, uneori pînă la hieratizare sau diafanizare, reduc desenul la vignetă. În poezia lui Virgil Gheorghiu, a lui Ștefan Baciu, apar semne de obiectivare, de mai fermă dominare a inspirației, de condensare a emoției. „Amorul" lui Andrei Tudor (tip „1926" !) e abstract, himeric, intelectualizat : topit în amintire, prefăcut în motiv livresc („Te-am oprit cu florile ce se desfac / în pahar și se închid în carte" ; „În amintire eu te văd sau, poate, / te-am zugrăvit pe carte, legendară"). Sobru, elegant, impecabil ritmate, versurile lui Vladimir Streinu închid emoții stăpînite de intelect. Cînd nu ermetizează gramatical sau cedează tonalității elegiace, Aurel Marin sugerează vaierele și liniștea pădurii cu o economie de mijloace notabilă. Intelectualizat este lirismul, de inspirație mai ales thanatică, de atmosferă trakliană al lui Horia Stamatu. Explorînd climatul basmului, Emil Gulian nu recoltează de acolo motive, aduce doar „duh de basm", care metalizează carnalul, preface erosul în magie lunară : „Fată cu zurgălăi, / De floarea cărnii, sună ! / Albă, din flori de lac, / Să te ridici spre lună". Mihai Moșandrei își stilizează priveliștile „jammiste" și elegiacele fredonări pînă la prețiozitate, uneori în cadență barbiană : „Mirosul tare de furnică, / De zmeuriș ce-a putrezit, / În aburi limpezi se ridică, / Spre sfîntul în argint topit." Sub influența nu a lui Barbu, ci a ermeticilor italieni (Ungaretti, Montale), dar în climatul liric al ermetismului barbian, Dragoș Vrânceanu a spus de la început *nu* poeziei retorice și sentimentale, optînd fără șovăire pentru expresia intelectualizată, pentru notația sintetică, pentru stilizare, și a opus prozodiilor sonorizante

versul fracturat sau, în tot cazul, deposedat de melodicitate exterioară. Ale sale „balade" sînt doar creionări grațioase, fără nimic baladesc în cuprins, pure însăilări de priveliști evanescente, subtile interpretări de jocuri erotice, comice la modul ingenuu : „O, nu mai rîde, draga mea ! / Și mă agăț de nenoroc, / ca un copil de-un felinar, / și-apuc de uși, și-ascult în jur, / cu ochii mari și desfăcuți / pe chipul meu ca două sere / cu flori de luceferi în ele". În general vorbind, piesele volumului *Cloșca cu puii de aur* sînt, mai ales, delicate caligrafii. De speța caligraficului sînt și cele mai reprezentative dintre versurile lui Barbu Brezianu.

Desentimentalizată radical prin ermetism, poezia va fi, prin avangardism, deposedată, în sfîrșit, nemaifiind ce să i se ia altceva, chiar de ea însăși : depoetizată. Modernismul de extremă stîngă neagă principial nu numai tradiția anchilozantă, ci tradiția ca atare, orice tradiție : chiar și aceea a poetizării. Neagă nu numai literatura desuetă ; neagă literatura în genere ; însăși ideea de literatură. Antitradiționalism agresiv, avangardismul este, în consecință, prin definiție, și antiermetism. În timp ce poetica ermeticilor e, mai mult decît a oricăror altor artiști, o „poietică", cea arborată de către principalele curente de avangardă e de-a dreptul o antipoetică. Ea nu exclude doar făcătura, fabricația, artificiul ; exclude chiar preocuparea de artă. Dada înseamnă : „antiliteratură", „antimuzică", „antipictură". Dicteul automat suprarealist se vrea organul subconștientului emancipat de orice control al conștiinței, activ în totală independență, liber de orice constrîngeri, nu numai prozodice, stilistice, compoziționale, dar chiar gramaticale și logice. Dadaismul suprimă poezia. Suprarealismul vrea poezie în afara poemului. Constructivismul, integralismul, sintetismul duc la „pictopoezie", care nu e nici poezie, nici pictură. De aici, toate proclamațiile iconoclaste, toate manifestele incendiare, practicile antipoetice de tot felul ; de aici, la noi, toate scălămbăielile și insolențele infantile din *Contimporanul, Punct, Integral, Unu, Alge* și mai cu seamă din *75 H.P.*, toate insanitățile gen „Poezia nu e decît un teasc de stors glanda lacrimală a fetelor

de orice vîrstă (...) Luna, o fereastră de bordel (...)" ; „Gramatica logica sentimentalismul ca agățătoare de rufe" ; „Clary, Clary est-ce-qu'il faut être sentimental ?... Nem tudom. Creierul : aici începe rolul meu, ficatul" ; „Vîntul e pătrat invers 50 LEI util gazometru / interstițial cheamă hornar pentru esofag / ein zwei pentru huit dieci". De aici urmuzismele.

Detestă avangardiștii literatura chiar atît de mult cum pretind ? De ce nu o lasă, atunci, în plata Domnului, de ce n-o tratează cu indiferență ? Tot ar pieri, sclerozată fiind, de moarte naturală. Pentru avangardiști însă, literatura este o permanentă obsesie. Mai mult chiar, în mințile lor, totul nu e decît literatură. Alfa și omega, literatura li se înfățișează ca un adevărat suflet al lumii, pervers, și ar fi suficient, după ei, să fie răpusă, precum, în basme, sufletul zmeoaicei, ascuns într-o scroafă, pentru ca tot răul din univers să dispară. Literatura, în concepție avangardistă, suprarealistă îndeosebi, ține poezia captivă. Eliberată din captivitatea literarului, poezia ar deveni o forță miraculoasă în stare să schimbe întreaga existență. Preluînd această credință a lui Rimbaud, promotorii modernismului extremist atribuie poeziei putere magică, instaurează o veritabilă mistică a poeziei.

„Poezie ! — scrie, bunăoară, B. Fundoianu — Cîtă nădejde am pus în tine ; Cîtă certitudine oarbă, cît mesianism ! Am crezut că în adevăr poți libera și răspunde acolo unde metafizica și morala și-au tras de multă vreme obloanele. Te credeam singura metodă valabilă de cunoaștere, singura rațiune a ființei de-a persevera în ființă." [17]

Vrînd să producă poezie în afara poeticului, avangardiștii n-au izbutit, firește, decît fie să ofere aglomerații de vocabule fără sens, terne, fie să poetizeze altfel. Simplul delir verbal, acreditat de către dadaiști poate exercita funcții parodice, utile, însă, repede, ajunge plictisitor. Aducînd materie psihică brută, textele obținute prin dicteul automat rămîn opace, insignifiante, așa cum, după trezire, visele nestructurate de conștiință apar fade. E o iluzie că poate fi captat „în sinele" vieții sufletești elementare. Acesta e incomunicabil, întrucît

fuzionează cu organicul, care nu dispune de nici un fel de limbaj. În măsura în care subconștientul vorbește, el își structurează conținuturile, subsumîndu-le mai mult sau mai puțin categoriilor conștiinței și, în acest scop, adoptă fatalmente un „stil". Purele elucubrații nu vin din subconștient, în orice caz, nu din unul sănătos, și ilogisme de soiul celor citate trădează, cum a observat Călinescu, tocmai o „încordare" a spiritului, o simulare a demenței, lucidă, deci aplicarea unui program. Cedînd cu adevărat automatismului psihic, obținem stenograme nu atît fără înțeles cît banale, pentru că semnalele primite din „cîmpuri magnetice" în care nu vibrează conștiința umanității, ci acționează doar absolut individualul, nu ne spun nimic. Dacă vrea ca mesajul să nu-i fie doar receptat, pasiv, ci să provoace în subiectivitatea destinatarului rezonanță, receptorului nu-i rămîne decît să dea acelui mesaj un sens omenesc mai clar și să adopte, spre a-l lumina, minimumul de convenție indispensabil comunicării. Chiar astfel și procedează, cînd nu se limitează la pure experimentări, toți suprarealiștii. Numai cu „paranoia" nu se poate face nimic. Pentru ca din acțiunea acesteia să rezulte creații precum tablourile lui Dali, e necesară intervenția „criticii". Oricît le-ar repugna poetizarea, suprarealiștii — și avangardiștii în genere — poetizează. Decît că o fac în moduri ce vor să pară apoetice, antipoetice sau depoetizante. Cuantumul de literatură sporește, tocmai prin aceasta, proporțional. Depoetizarea în limitele poeticului (căci în afara lui își pierde orice interes) e dublă poetizare. E o procedare analoagă celei din *Patul lui Procust*, unde romancierul, în numele „autenticității", recurge la o mistificație cu mult mai mare decît cea practicată de prozatorii care își asumă calitatea de naratori omniscienți, căci scrisorile lui G. D. Ladima și ale Doamnei T. sînt inventate de el. Susținînd că nu scriu literatură, extremiștii modernismului au fost, în realitate, mai „literatori" decît toți poeții de alte orientări, și, cu toată consternarea, autentică sau prefăcută, ei înșiși nu au ezitat să se autodenunțe ca atare. „Am cu mine — scria, de exemplu, Gellu Naum, în 1945 — tristețea profundă a poeților care, toată viața, dar toată viața, s-au căznit

să nu facă literatură, și pînă la sfîrșit... au descoperit că n-au făcut decît literatură.“ [18] De ce calitate ? Calitatea literaturii de avangardă, asemenea calității oricărei literaturi, depinde exclusiv (au recunoscut-o înșiși suprarealiștii [19], disprețuitori ai talentului [20]) de talentul fiecărui autor.

Excluzînd poeții doar marcați de avangardism sau care s-au îndepărtat de el după ce, un timp, îl practicaseră (B. Fundoianu, Adrian Maniu), abstracție făcînd și de Tristan Tzara, care nu prin producția românească, oricît ar fi aceasta de predadaistă, a declanșat dadaismul, cel mai liric și mai puternic talent din mediul extremului modernism e, de departe, Ion Vinea. Dar, avangardist în vorbă, el este prea puțin, și doar incidental, și în faptă. Poemele sale ultramoderniste sînt mai puține decît degetele unei singure mîini și nu prea îl exprimă, par mai curînd jocuri ocazionale, improvizații. Poziția lui Vinea în raport cu mișcarea de avangardă interbelică e aproximativ aceeași cu a lui Macedonski vizavi de simbolism. A dat acestei mișcări impuls, fără a fi el însuși, cu adevărat, un poet dadaist, constructivist sau suprarealist. Ca director al *Contimporanului*, periodicul în care, la început, „s-au consumat experiențele cele mai îndrăznețe ale modernismului“, Ion Vinea „a prezidat cu rezerve ironice și cu adeziune parțială, păstrînd o linie de mijloc“ [21]. Tipic reprezentant al avangardei, nu numai românești, atît prin militantismul publicistic, prin activitatea de animator, de organizator, cît și prin însăși producția lirică, este Ilarie Voronca. Îndatorată parțial poeticii lui Vinea, al cărei principal instrument e notația, metoda acestui campion al integralismului (căci metodă este) constă tocmai într-o acțiune de dezintegrare. Conglomerate de imagini, traversate sau nu de un laitmotiv, poemele lui Voronca se află la antipodul structurilor coerente, înfățișîndu-se ca înregistrări de apariții simultane eteroclite pe o retină deformantă. Asemenea oglinzilor modificatoare, și mai mult decît ele, imaginația anamorfozează pînă la fabulos și teratologic datele realului imediat, operînd cele mai imprevizibile fuziuni, amalgamînd și contopind regnurile, omologînd

trupescul și sufletescul, terestrul și cosmicul, concretul și abstractul

Emul al lui Ilarie Voronca în planul așa-zicînd organizatoric al mișcării de frondă, și mai scînteietor, zice-se [22], decît el, și decît toți ceilalți insurgenți, Stéphane Roll se găsește, față de autorul *Brățări nopților* și al *Incantații*-lor, în disproporționată inferioritate cantitativă ca „simplu" poet. Nu și calitativă. Dadaismele lui sînt badinerii savuroase („... Un tramvai e mai rotund decît un pepene / ori un pepene e mai pătrat ca un tramvai — / nu știu, doamnă, / vreți un pepene electric / sau un pepene cu cai ?"), iar versurile în care, uitînd de „constructivismul integral" tehnicizant, autorul *Poeme*-lor *în aer liber*, un contemplativ în fond, cu sensibilitate delicată, tandră, invocă pădurea, cîmpul, privighetorile, șerpii cu prospețimea și ingenuitatea dorite de suprarealiști, și obținute de unii dintre ei, în virtutea nu a programului, ci a darului poetic individual : „Drumul se zbenguie leoarcă de lumină / dar pădurea razelor / duce privighetorile pe mîini / argintul s-a topit în amintiri / ca luna răsare obrazul tău / culcat pe norii blonzi / și buclele îl leagănă în priviri".

Dintre avangardiștii fondatori ai primei grupări suprarealiste românești, cel mai tenace, mai perseverent în acțiunea de valorificare grafică și de popularizare a literaturii de avangardă, Sașa Pană, este, în operă, cum a fost și în viață, unul dintre poeții cei mai cuminți pe care i-a avut vreodată literatura română : întreaga literatură română, și nu doar cea modernistă. Fronda lui lirică e un act analog paradei de nonconformism a adolescenților care fumează spre a dovedi că nu mai sînt sub tutelă, și culmea „îndrăznelii", în poezie, e atinsă de el în aceste versuri : „Domnița e de jăratec : ia-o în brațe / Domnița e de fum : sărut-o / Domnița e sălbatecă : mîngîi-o / Domnița e din vis / păstrează-i imaginea / Domnița e virgină : fecundeaz-o". Asemenea covîrșitoarei majorități a extremiștilor români, Sașa Pană cultivă, altfel decît Voronca, imaginea pentru ea însăși, poemele sale prezentînd, în consecință, interes nu ca întreguri, ci grație sclipirii unor asocieri precum următoarele : „Se deschide noaptea ca o ladă cu jucării / Cu

licurici", „Dimineața țesută cu fluturi", „O lacrimă poate fi un microscop", „Greierii zornăie cheițele lanurilor", „Goală și miez de lumină / Visezi în picioare ca o lalea". Atras și el, ca aproape toți avangardiștii, în răspăr cu programul, de peisajul natural, și nu, sau prea puțin, de cel tehnic, autorul *Cuvîntului talisman* e un poet a cărui sensibilitate vibrează autentic, la modul minor, în sfera grațiosului și a idilicului.

Tot atît de cuminte, de blînd, de afabil, dacă nu și mai, Constantin Nisipeanu comunică pe calea unor reprezentări edenice experiențe onirice de natură mai cu seamă erotică, de unde și titlurile unora dintre volumele sale : *Femeia de aer, Stăpîna viselor*. Valoarea poetică rezidă în ineditul asociațiilor, în fabulosul încîntător : „Femeia mea cu obrajii plăsmuiți din fîn cosit / Are trupul un voal de spumă din care se desprind păsări / Mîinile flori ce mi le întinde să le miros / Părul ca o pădure / Toamna și-a răsturnat peste el furnale de aramă". Erosul din care lirismul lui Nisipeanu își trage substanța nu e bretonianul „amour fou", ci o iubire mai apropiată de cea cîntată de către Éluard : una tandră, suavă ; o iubire care, transfigurînd, îmblînzește ; umple lumea de liniște, de frumusețe ingenuă, de beatitudine paradisiacă.

În marginile cumințeniei, ale unei cumințenii lirice, desigur, acționează suprarealismul și în opera unuia dintre suprarealiștii notorii din a doua promoție, mai radicali decît cei din prima, Virgil Teodorescu. Încă înainte de publicarea în 1945 a primelor volume, *Blănurile oceanelor* și *Butelia de Leyda*, și cu atît mai mult începînd cu aceste culegeri, poetul a început să renunțe la juvenilele excentricități și violențe gratuite de limbaj, la, în genere, procedeele devenite de uz avangardist comun, a abandonat așa-zisa „limbă leopardă", spre a comunica trăirile, îndeosebi erotice, dar nu și idilice întotdeauna, inteligibil, fie prin derulări de spectacole stranii, fantastice („În obrazul tău de sîrmă ard valuri așa cum trec stoluri de vulpi / Cu aripile întinse cîteva ore în șir / Și frumusețea ta îți acoperă obrazul cu stînci de mare / Sub care cai de mare fac dragoste o zi"), fie la modul oratoric : „În numele tău plouă cînd cerbii își

încurcă coarnele / În numele tău prora navelor răsună dimineața" ; „Mîine fluturii negri se vor opri / de-a lungul numelui tău de cimbale / își vor așeza aripile zdrențuite de umbră / pe corzile lui / și vor muri înăbușiți de polenul lui sepulcral". Virgil Teodorescu n-a fost însă, nici înaintea debutului editorial, cum, cu atît mai mult, nu avea să fie după aceea, doar un poet al iubirii, și, în general, al simțămintelor gingașe. De timpuriu, inspirația lui și-a luat material și din sfera socialului, tînărul suprarealist declarîndu-se „poet proletar" și anunțînd că „fruntea" sa „aparține proletariatului".

Modului spectacular și buf, cordial dadaistic, grațios oniric, orientat spre fabulos, al suprarealismului, fecund mai cu seamă în paginile revistei *Unu*, cultivat (acolo și în alte publicații) de către (în afară de cei menționați) Mihail Cosma, Filip Corsa, Dan Faur, H. Bonciu, D. Trost, V. Dobrian, Al. Dimitriu-Păușești ș.a., îi răspunde (din *Alge*, dar nu numai de acolo), întocmai ca simbolismului diafan, derealizant, „decadismul", un alt mod : demitizant, sacrileg, polemic, fixat în realitatea imediată, reportericesc și retoric, denunțător, sarcastic. Mod introdus și întreținut mai cu seamă de Geo Bogza, Gherasim Luca, Aurel Baranga, Paul Păun, Sesto Pals, M. R. Paraschivescu, Al. Tudor-Miu, Ion Vitner, Gellu Naum, ca și de Virgil Teodorescu, prin poezia sa de inspirație socială și istorică.

„La baza poeziei este revolta" [23], scria Geo Bogza, în 1931, reformulînd sentența lui Juvenal. Dacă aserțiunea lui nu e confirmată de întreaga poezie a lumii, și nici măcar de toată poezia românească de avangardă, propriul scris din „anii împotrivirii" a fost generat în cea mai mare parte de „exasperarea creatoare". Antiliteraturismul lui Bogza este, în perioada redactării periodicului *Urmuz* și a colaborării la *Unu* și la alte reviste de frondă, atît de sincer încît multe, dacă nu cele mai multe, dintre scrierile sale îi exprimă starea de spirit într-un limbaj ce sfidează cu o violență fără precedent orice minimă condiție a expresiei literare. Fie că sînt scrise în versuri, fie că întrebuințează proza, acestea sînt producțiuni de speța reportajului și a pamfletului : preludii juvenile, tulburi, la descripțiile halucinante și

la artisticele rechizitorii din *Lumea petrolului, Tăbăcării, Periferie, Condeie în lanțuri,* din *Țări de piatră, de foc și pămînt.* Spre spectaculoasă diferență de confrații cu care conlucra, în perfectă armonie de idei și aspirații, la *Unu,* căutători, aceștia, ai „cuvîntului talisman" și ai „țării ascunse în diamant", Geo Bogza denunță brutal falsa onorabilitate a burghezilor și a fiicelor acestora, celebrează prostituate, elogiază casa de toleranță, lansează un „jurnal de sex", un „poem invectivă". Într-un *Poem petrolifer,* se declară „negru și urît", „ticălos, pătimaș și ignorant", asemenea petrolului izbucnitor, aidoma „dealurilor petrolifere", împreună cu care ar fi „mocnit întotdeauna ceva groaznic în măruntaie". „Eu — zice poetul, definindu-și prin indirectă analogie și «arta» poetică — nu iubesc petrolul cînd ajunge esență pură în eprubete / ci îl iubesc așa cum iesă din pămînt, murdar și prin procedee murdare / îl iubesc cu furie, cu pasiune / și vreau să cînt rasa mea teribilă de oameni ai petrolului." Unde e, în asemenea texte, suprarealismul ? Parafrazîndu-l pe Breton, se poate spune că ele sînt suprarealiste, toate, prin exasperare, furie, revoltă. Prin ceea ce le apropie și de expresionism. Unele și prin senzualitate. Multe prin neliteratură. Onirismul, însă, lipsește. În schimb, există, pe alocuri, dadaism : „O antică batoză / Puternic suferea / De-o stranie psihoză / Și un cuvînt : saltea !" ; „A iuu herdolan / toți aici în cap de an" etc. Există chiar lettrism, ... *avant la lettre* : „Hau ! Hau ! Hau ! / rota dria dau / simo dria dau / simo selmo valen / fată cu păr galben". Infantil anarhică, revolta strigată cu inestetică brutalitate de întreaga producție a lui Bogza va fi, din 1933, considerabil eficacizată, ca urmare nu doar a canalizării ei spre înseși temeliile inechității sociale, ci și a asumării literarului.

Consecvent anarhică a rămas „exasperarea" lui Gherasim Luca, antiliterator fanatic, cel mai ducassian dintre avangardiștii români, omolog al lui Antonin Artaud, proferator de crîncene blasfemii, după a cărui opinie (contrasemnată tocmai, în contrast cu el, de atît de liniștit oniricul Trost), stimulul mișcării suprarealiste trebuia să fie „delirul cel mai inexprimabil". „Noi — proclamă

Luca, în *Dialectique de la dialectique* — respingem orice tendință (...) de a face din suprarealism fie moștenitorul gîndirii revoluționare, fie mișcarea cea mai avansată a zilelor noastre..." Mai mult agitator (anti)literar decît poet, chiar și în poeme („niciodată n-am să mai vorbesc despre stele / despre copaci, despre cîmp sau despre dragoste / singura mea dragoste începînd de azi va fi hamalul / hamalul, orașul prin care am să văd pînă foarte departe..."), acest bilingv autor își ia materialul inspirației din cea mai umil prozaică realitate, compătimind, bunăoară, cu un cîine ce era cît pe aci să fie linșat, și numindu-se pe sine însuși „poetul și cîinele gherasim luca", un „cîine de vînătoare", care „urlă în mijlocul străzii".

Pe Gellu Naum îl deosebește de confrații întru avangardism faptul că, în timp ce revolta lui Bogza, a lui Gherasim Luca și a altora urmează doar parțial canoanele suprarealismului, a lui a izbucnit în expresie integral suprarealistă. Consumată, la început (*Drumețul incendiar*, 1936), în cruditățI de limbaj, mai cumplite decît ale oricărui alt contestatar, ea avea să se exprime, după aceea, și se exprimă pînă azi, în refuzul estetizării, refuz nu tocmai consecvent, în opțiunea pentru concretul imediat, pentru banal, pentru cotidian, devenite, totuși, vehicole ale lirismului prin relaționări insolite, prin stranietate. Nu lipsesc din volumele editate în deceniul al patrulea nici imaginile „frumoase", acestea sînt chiar destul de frecvente („știu că sub unghii îți crește un arbore / halucinant ca un fulger într-o cutie de aluminiu", „părul tău flutură prin toată odaia ca un steag mare", „aceste femei mai frumoase decît cascadele", „țipătul tău se deschide ca o fereastră" etc.), însă ce diferențiază mai mult poetica acestui „Vasco de Gama" (sau, mai exact, în propria transcripție fără majuscule : „vasco de gama") exasperat de a nu putea să nu poetizeze, și el, oricît ar detesta „pohemele" și i-ar displăcea îndeletnicirea de „pohet", e descoperirea „miraculosului" în prozaicul cel mai tern. Gellu Naum vede „plămînii deasupra nărilor" și în spațiul său oniric „o pasăre (...) aduce un cuțit", un fluture e „călcat de tren" ; apar — împreună — „ciorapi de sticlă", „somptuoase tăvi de

dantelă", „păianjeni" și, „în borcane străvezii", „sîni"; în mîinile femeilor dorm meduze, „ca în craterul celui mai agitat vulcan"; femeile au urechi „cît bisericile" și „plante pe pîntec", „cicatrice de pîine pe plante". Subiectul liric își va „instala de jur împrejurul gîtului găina"; casa are „să se strecoare prin ușă"; ciorapii „au o gură și o mustață"; „taurii vor mînca spectatorii"; „oamenii își mănîncă propria gură". Alter ego al poetului, „vasco de gama adulmecă (...) pulpele femeilor cu jartieră, / pulpele femeilor cu garduri / pulpele femeilor cu medalion / pulpele femeilor cu o catedrală pe ceafă / pulpele femeilor cu vînt pe sîni / pulpele femeilor cu pulpe pe pulpe / și cu alte pulpe peste aceste pulpe", „miroase apa cu ajutorul lunetei", „mănîncă și capul cîrmaciului". Sub imperiul stării de vis, obiectele, negîndu-și condiția, ies din imobilitate, spre a deveni actori demonici ai unor spectacole demențiale: „țigaretele o rup la fugă alunecînd / spre marginea peisajului unde casa / se plimbă cu mîinile pe cap", „batista își arată dinții spre comandantul / care își balansează pendulele din urechi / și pendulele supărate i-au ars barba / barba a cerut iertare esteticii / estetica a mîncat biscuiții / urcați în obositoarea ascensiune spre gură". Demonia onirică provoacă în imediata realitate geneze grotești, în durata cărora nu obiectele doar, ci și cuvintele intră în spectacol, ca personaje: „... ușa se deschide ca o armonică / și cîntă la ea și-i cade un dinte / dintele devine edelweis / edelweis culege turiștii și-i adună / adună fuge pe geam și se scarpină / scarpină e foarte mic și rece / rece e cu fată și fata se freacă de robinete" etc. Gellu Naum e suprarealistul total.

Unele dintre producțiile sale, nu chiar puține, fie acestea „capricii", „poezii antipoetice", „poeme în limba păsărească" sau „poeme balcanice", îl situează în avangardă și pe izolatul George Magheru. Condus, în opoziție cu avangardiștii, de principiul că „poezia vecinică / nu e nici sentiment, nici cunoștință, este tehnică", acest nepot al generalului Gh. Magheru, revoluționarul, medic de profesie, concurează cu cei mai ageri improvizatori de la *Unu* în comiterea de bufonerii verbale, năstrușniciile și bizareriile din versurile sale alcătuind o sa-

vuroasă și originală comedie a limbajului. Cu un simț al limbii extraordinar, el manevrează cele mai felurite vocabule, de la numiri odinioară uzuale, azi rarisime, dacă nu cu totul uitate, în special — neocolind cuvintele de argot — colorate balcanisme și turcisme (caluf, selimie, pavețe, buhur, tambarale, sahmara, „tenzuf de amber", dimerlii, tîrșinari, cloș, berneveci, pachești, iuft, iminei, pahonț etc.), la termeni ultrasavanți (supracretaceu, miceliu, cetaceu, silurian, megalozaur, bora, anteree, sinanteree, supraalare, condrioconți, condriomiți, ș.a.), recurge frecvent la calambururi („Sîntem Orient. Să ne dezorientăm", „iambii suitori, troheii, și săltărețele dactilografe", „Megalomani, la Megapolis !", „dualitatea omului, triplicitatea Domnului", „vîntul trece ca un fluieră-vînt", „ai ochi de migdală, Magdalena", „se mișcă-n oda mea o odaliscă" etc., etc.), se lansează în enumerări suprarealistice („Strategi, meteci, mercantili, ramolo, *dandy*, / carbonari, cameleoni, tabacomani, *gentlemen*, giamgii / (...) noctambulii, somnambulii, saturninii, cerealiștii, realiștii" ș.a.m.d.), introduce aliterații, rime interioare, practică toate jongleriile sonice posibile („zorile-n podgoriile cu ciorile", „injuriile din gurile cu furiile / Și orele cu ariile și urile", „bucurii, din glii, din ciocîrlii, / Pe la Florii, cînd vii, zglobie-n vii", „mire, mare, mere, mure", „Mura să i-o fure o'Nfumurare ! / Căci în afin nimfa se anină / Și-n anin alene se alină", „cale-agale", „Parcă ar muri, înmărmuri, / Căci în sărutarea-i cură / Dă pe gură — arsură de arsură", „cerbărie-n ierbărie", „licărire-n lăcăraie", „lin prin in și mei de mai", „prin foi foi, prin roi roi", „dihori, duhori și grumb, porumb" etc., etc.), inventează cuvinte (păiangăn, lubene, încîntec, pălăriat, impunăre, primeajde, „să mă spaie"), utilizează asonanțe forțate (pierde — Archimede, întoarnă — toamnă, burta — multa, apuce — roce), rime funambulești, precum : *one step* — antep, gol — *music hall*, put, cred-putred, aleluia-tuia. Vizibil influențat de Arghezi și Barbu, în latura burlescă, George Magheru îi aduce, uneori, scăldați în Mihail Zamphirescu, la modul Urmuz : „.. Stelniță-n cristelniță ; / Cu az-buche, sus pe muche, / sare-n ranguri ca un grangur. // Umblă numărînd pomăt / Un boier și-un lo-

gofăt ; / Lîngă ei merge-n buestru / Un păduche de căpăstru / Care poartă în carete / Un pălăriat erete. / Drept valet, un șobolan, / Un guzgan cu buzdugan (...)".

Aceștia fiindu-i propulsanții, ce a dat poeziei românești mișcarea de avangardă ? În orice caz, o experiență. Experiența contestării violente, a dinamitării formulelor. Necesară ? Poate că da. Poezia nu era, imediat după întîiul război mondial, nici pe departe, atît de fosilizată, în ansamblul ei, încît să fi devenit obligatorie sfărîmarea structurilor mortificante ; parcurgea, dimpotrivă, o perioadă tocmai de splendidă ecloziune, analoagă calitativ celei din epoca Junimii și de la începutul secolului, dar fără precedent prin amploare. Blaga, prin *Poemele luminii* și *Pașii profetului*, Philippide prin *Aur sterp*, Arghezi și Barbu prin poemele ce aveau să alcătuiască sau să intre, ca piese componente, în volumele *Cuvinte potrivite*, *Flori de mucigai* și, respectiv, *Joc secund*, tocmai împrospătau și modernizau radical lirismul românesc. Noii poezii nu-i stăteau în cale, precum înainte de 1910, ziduri ale unei poetici anacronice, care trebuiau dărîmate spre a se putea crea, liber, într-un spirit corespunzător idealului estetic al secolului. Nu era deloc necesar să fie negat simbolismul pentru a se cuceri teren expresionismului, constructivismului sau chiar suprarealismului. Exista suficient spațiu pentru oricîte stiluri și, efectiv, asistăm nu la expansiunea doar, sincronă și convergentă, a stilurilor moderne celor mai diferite, dar și la originale interferări. Ce aveau de negat avangardiștii, în această situație ? Exact ceea ce au negat în realitate. Inerția unor anacronisme. Fantasmele, strigoii unei literaturi desuete, unei, în bună parte, pseudo- și subliteraturi menținută în actualitate artificial, prin acțiunea unei critici rămase cu mult în urma sensibilității estetice contemporane și mai ales prin decizii birocratice, concretizate în conținutul programelor analitice. Poezia românească a timpului era, în deceniul al treilea : Arghezi, Blaga, Bacovia, Barbu, Minulescu, Pillat, Maniu, Philippide, însă în manuale figurau, ca modele, chiar în deceniul următor, și mai tîrziu, Vlahuță, Cerna, A. Mîndru. De aici și furia tuturor scriitorilor de orientare modernă, și nu doar a ultramoderniștilor, contra profe-

sorilor de română. Au fost necesare bătălii în toată regula, și în perioada interbelică și în zilele noastre, pentru instalarea scriitorilor contemporani pe locurile ce le aparțineau *de jure*. Avangardiștii și-au avut partea lor de contribuție la impunerea adevăratei scări de valori. Ei au operat în acest sens atît prin campanii directe, unii, cît și prin producțiile proprii, toți. Exacerbînd pînă la monstruos cele mai șocante note deosebitoare ale artei moderniste, ducînd inovatorismul modernist la absurd, promotorii avangardei au violentat sensibilitatea cultivatorilor de valori și pseudovalori tradiționale cu atîta brutalitate, au ofensat gusturile cuminți atît de traumatizant, au semănat în mediile intelectuale atîta panică încît, încetul cu încetul, chiar și cele mai înverșunate rezistențe la spiritul liric modern au început să se înmoaie. Oripilați de Voronca, de Bogza, de Gherasim Luca, degustătorii de poezie tradiționalistă începură să se apere de acești „vampiri pasivi" cu Arghezi, Bacovia și Blaga.

Ce au realizat, însă, avangardiștii, pozitiv ? Exagerînd, s-ar putea zice că valorile create de ei contrazic avangardismul. În expresia ei radicală, mișcarea modernistă refuză orice formulă, orice convenție. În afara convențiilor și fără utilizarea unor formule nu se poate, însă, comunica nimic. Vorbirea devine pură bolboroseală. Limbajul, chiar și acela al gesturilor, e convenție. Semiotica de orice fel e convenție. În acțiunea lor destructivă, avangardiștii au putut renunța la convenții, s-au putut dispensa de „literatură". De îndată însă ce au vrut să creeze, s-au văzut constrînși să propună formule ei înșiși. Altele decît cele consacrate, însă canonizate, la rîndul lor, automat. Nu se putea altfel. Nu se poate scrie poezie fără a „poetiza", iar poetizarea implică utilizarea de formule, adoptarea unor convenții. Calitatea poetizării depinde, natural, nu de program, ci de puterea individuală de creație. Aceasta îi diferențiază pe scriitori, și stilistic și în ierarhia valorilor. În acțiunea de demolare, avangardiștii nu se deosebesc unii de alții. Toți injuriază la fel, toți proferează aceleași necuviințe. În creație fiecare se realizează proporțional cu forța propriului talent. Mari opere poetice, avangarda n-a dat literaturii române.

Volumele celui mai înzestrat (abstracție făcînd de Vinea) dintre avangardiștii români, Ilarie Voronca, nu posedă nici unul, valoarea unor culegeri precum cele mai sus citate, sau precum *Lîngă pămînt, Pe Argeș în sus, In marea trecere, Lauda somnului, La cumpăna apelor, Stînci fulgerate, Visuri în vuietul vremii.* Stîlpii modernismului românesc din perioada interbelică sînt poeți care au inovat lirismul, substanțial, fără a nega radical poezia autohtonă anterioară, fără adoptarea unor atitudini de frondă.

Despre ei — în volumul următor.

NOTE

1 Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Vom Baudelaire bis zur Gegenwart*, Rowholt, Hamburg, 1956, p. 7. (Cartea a reapărut în cursul anilor, în numeroase ediții, cea din 1956, amplificată, și în trad. rom.: *Structura liricii moderne* de la mijlocul secolului al 19-lea pînă la mijlocul secolului al 20-lea. Editura pentru literatură universală, 1969, p. 6).

2 Cîteva exemple: Thierry Maulnier, *Introduction à la poésie française*, Paris, 1940; E. Bouvier, *Initiation à la littérature d'aujourd'hui*, Paris, 1928; L. Riding, *A Survey of Modernist Poetry*, London, 1927; Fernand Gregh, *Portrait de la poésie moderne de Rimbaud à Valéry*, Paris, 1939; K. A. Horst, *Kritischer Führer durch die deutsche Literatur der Gegenwart*, München, 1962; M. L. Rosenthal, *The Modern Poets. A critical Introduction*, New York, 1965; René Lalou, *Panorama de la littérature anglaise contemporaine*, Paris, 1927; R. Michaud, *Panorama de la littérature americaine*, Paris, 1928; F. Bertaux, *Panorama de la littérature allemande contemporaine*, Paris, 1928; B. Crémieux, *Panorama de la littérature italienne contemporaine*, Paris, 1931; J. Cassou, *Panorama de la littérature espagnole*, Paris, 1931; Alfred Cazin, *Panorama littéraire des États-Unis de 1890 à nos jours*, Paris, 1952; John Brown, *Panorama de la littérature contemporaine aux États-Unis*, Paris, 1954; René Bertelé, *Panorama de la jeune poésie française*, Marseille, 1943; Gaëtan Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris, 1949, 1958; Georges-Emmanuel Clancier, *De Rimbaud au surréalisme*. Panorama critique, Paris, 1959; Jean Rousselot, *Poètes français d'aujourd'hui*. Panorama critique, Paris, 1959. „Panorame", „introduceri", „inițieri" sînt și multe volume ce nu se intitulează astfel. Între altele: J. L. Cano, *Poesia espagnola del siglo XX*,

Madrid, 1960 ; Willi Duwe, *Deutsche Dichtung des 20 Jahrhunderts*, Zürich, 1936 ; G. Siebemann, *Die moderne Lyrik in Spanien*, Stuttgart, 1965 ; Gianni Pozzi, *La poesia italiana del Novecento*, Torino, 1965 ; Horace Gregory, Maria Zaturenska, *A History of the American Poetry*, 1900—1940, New York, 1946.

3 R. Vittoz, *Essai sur les conditions de la poésie pure*, Lausanne, 1929 ; Walter Hölerer (editor și comentator), *Theorie der modernen Lyrik*, 1965 ; W. Iser ș.a. *Immanente Ästetik. Lyrik als Paradigma der Moderne*, München, 1966 ; Robert Penn Warren, *Pure and Impure Poetry*, New York, 1943 ; Donald Stauffer, *The Nature of Poetry*, Baltimore, 1971 etc.

4 Iată doar cîteva : Bertrand d'Astorg, *Aspects de la littérature européenne depuis 1945*, Paris, 1952 ; K. Krolow, *Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik*, Gütersloh, 1961 ; H. Steffen (editor), *Aspekte der Modernität*, Göttingen, 1965 ; R. M. Ludwig (editor), *Aspects of American Poetry*, Ohio, 1961 ; E. Bonora, *Aspetti della lirica del Novecento*, Torino, 1961 ; G. Bułough, *The Trend of Modern Poetry*, London, 1934 ; John L. Sweeney, *Directions in Modern Poetry*, Chicago, 1940 ; Rolland de Renéville, *L'expérience poétique*, Paris, 1938, 1944 ; T. S. Eliot, *From Poe to Valéry*, New York, 1949 ; Paul Claudel, *Reflexions sur la poésie*, Paris, 1960 (și alte ediții) ; M. Kommerel, *Gedanken über Dichtung*, ed. II, Frankfurt am Main, 1956 ; Henri Brémond, *La poésie pure*, Paris, 1926 ; Gottfried Benn, *Probleme der Lyrik*, 1951 ; Stephen Spender, *The Struggle for the Modern*, Berkeley, 1965 ; Jacques et Raissa Maritain, *Situation de la poésie*, Desclée de Brouwer, 1938 ; Jean Paulhan, *Clef de la poésie*, Paris, 1944 ; E. Noulet, *Alfabet critique*, 4 vol., 1964—1966.

5 H. Hennecke, *Dichtung und Dasein*, Berlin, 1960 ; W. Lehmann, *Dichtung als Dasein*, ed. II, Darmstadt, 1960 ; G. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, ed. VI, Bern, 1963 ; Robert Langbaum, *The Poetry of Experience*, New York, 1963 ; Fr. Kemp, *Dichtung als Sprache*, München, 1965 ; Ortega y Gasset, *La deshumanisacion del arte*, Madrid, 1925 ; E. Noulet, *L'hermétisme dans la poésie française moderne*, Mexico, 1944 ; J. Press, *The Chequer'd Shade*. Reflections on Obscurity in Poetry, Oxford, 1958 ; Marie-Antoinette Chaix. *La correspondance des arts dans la poésie contemporaine*, Paris, 1919 ; N. Ruwet, *Langage, musique, poésie*, Paris, 1972.

6 Jean-Pierre Richard, *Stendhal et Flaubert. Littérature et sensation.* Préface de Georges Poulet, Paris, Seuil, 1954, p. 10.

7 Ion Pop, *Ore franceze*, Editura Univers, Buc., 1979, p. 359. Dintre celelalte volume cu profil mai mult sau mai puțin asemănător, mai frecvent sînt citate : Chr. Sénechal, *Les grands courants de la littérature française contemporaine*, Paris, 1927, 1934, și Gomez de la Serna, *Ismos*, Buenos Aires, 1943.

8 Hugo Friedrich, *op. cit.*, versiunea rom., p. 11.

9 Cf. *Journal des Goncourt*, t. IX-ème, 1892—1895, Paris, Charpentier, 1896, p. 11.

10 *Oeuvres*, I. Édition établie et annotée par Jean Hytier. Gallimard, Pléiade, 1962, p. 1 509.

11 *Idem*, p. 13.

12. *Ib.*, p. 48.

13 *Ib.*, p. 49.

14 *Ib.*, p. 13.

15 *Ib.*, p. 11.

16 *Ib.*, p. 12.

17 *Ib.*, p. 182.

18 *lb.*, p. 31.

19 *Ib.*, p. 34.

20 Apud Friedrich, p. 37.

21 *Ib.*

22 *Ib.*, p. 40.

23 *Ib.*, p. 91.

24 *Ib.*, p. 82.

25 *Ib.*, p. 74.

26 *Ib.*, p. 97.

27 *Ib.*, p. 113.

28 *Ib.*, p. 114.

29 *Ib.*, p. 115.

30 *Ib.*, p. 126.

31 *Ib.*, p. 123.

32 *Ib.*, p. 131.

33 *Ib.*, p. 132.

34 *Ib.*, p. 136.

35 *Ib.*, p. 137.

36 *Ib.*, p. 138.

37 *Ib.*, p. 147.

38 *Ib.*, p. 174.

39 *Ib.*, p. 157.

40 *Ib.*, p. 170.
41 *Ib.*, p. 158.
42 *Ib.*, p. 157.
43 *Ib.*, p. 160.
44 *Ib.*, p. 220.
45 *Ib.*, p. 188.
46 *Ib.*, p. 189.
47 *Ib.*, p. 175.
48 *Ib.*, p. 151.
49 Ap., Ion Pop, *op. cit.*, aceeași pagină.
50 Friedrich, p. 5.
51 *Idem*, p. 6.
52 *Ib.*, p. 5.
53 *Ib.*, p. 148.
54 *Ib.*, p. 155.
55 *Ib.*
56 Apud Gaëtan Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française*, Gallimard, 1960, p. 198.
57 Friedrich, p. 156.
58 Juan Chabás, *Istoria literaturii spaniole*, trad. (...) de Doina Maria Păcurariu, Univers, 1971, p. 445. Despre resursele folclorice ale poeziei spaniole contemporane s-au scris studii speciale, după cum rezultă chiar din sinteza lui Friedrich, care indică, la bibliografie, A. Hottinger: *Das volkstümliche Element in der modernen spanischen Lyrik*, Zürich, 1962.
59 Friedrich, p. 9.
60 *Ib.*, p. 6.
61 *Ib.*, p. 150.
62 *Ib.*, p. 204.
63 *Ib.*, p. 113.
64 *Panorama poeziei universale contemporane*, Albatros, 1972, p. 192.
65 Cf., de ex., Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme*. Édition nouvelle, revue et remaniée, Librairie José Corti, Paris, 1952, p. 29 [„...mais qu'il est injuste d'affirmer, comme le faisait il y a quelques anées l'auteur d'une *Anthologie de la nouvelle poésie française*: «Verlaine représente une fin...»! Songeons à tout ce que lui doivent des poètes aussi différents que Francis Carco, Georges Chennevière, Guillaume Apollinaire. Il suffirait peut-être d'une légère modification dans l'orientation actuelle de la poésie — ne la voyons-nous pas se produire? —

pour provoquer un renouveau de l'influence verlainiene"]. Cf. de asemenea Georges Emmanuel Clancier, *De Rimbaud au surréalisme*. Panorama critique, Paris, Seghers, 1959, p. 241.

66 Raymond, *idem*, p. 165.

67 *Idem*, p. 64.

68 Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1970, p. 368.

69 *Idem*, p. 389.

70 Arthur Rimbaud, *Oeuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p. 230.

71 *Idem*, p. 268.

72 *Idem*, p. 270.

73 *Id.*, p. 271.

74 Paul Claudel, *Mémoires improvisés*, Gallimard, Idées, 1969, p. 31.

75 Rimbaud, *op. cit.*, p. 219.

76 Friedrich, *op. cit.*, p. 150.

77 *Petite anthologie poétique du surréalisme*, Paris, 1934, ed. Jeanne Bucher, p. 22.

78 Apud Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Seuil, 1964, p. 33.

79 *Op. cit.*, p. 366.

80 *Manifeste du surréalisme*, Gallimard, Idées, 1963, p. 43.

81 Isidore Ducasse, *Poésies*, II, în Lautréamont, *Oeuvres complètes*, Le livre de poche, 1963, p. 409.

82 Rimbaud, *op. cit.*, p. 272.

83 Friedrich, p. 204.

84 Breton, *op. cit.*, p. 78.

85 Stephen Spender, *The Struggle of the Modern*, Berkelay, 1965, p. 18 ; apud Dan Grigorescu, *Direcții în poezia secolului XX*, Univers, 1975, p. 23.

86 Loc. cit., aceeași pagină.

87 Nicolae Balotă, *Prefață* la Gustav René Hocke, *Manierismul în literatură* (...). În românește, de Herta Spuhn, Buc., Univers, 1977, p. 14—16. Neacceptînd teza lui Hocke (în concordanță și cu observațiile lui Friedrich) potrivit căreia „manierismul" din sec. XVI—XVII și ermetismele moderne ar fi experiențe de același tip : „alchimie a limbii și artă combinatorie", prefațatorul susține că asemănările ar fi de ordin „strict estetic, formal", întrucît „manieriștii" voiau doar „să trezească un sentiment de *meraviglia*, să arunce *stupore* în mintea cititorilor", în timp ce

moderniștii secolelor XIX—XX urmăresc, prin *discordia concors*, revelarea unității de profunzime *reale* a lumii. Dar, practicile alchimiste propriu-zise, experiențele mistice de tot felul, agreate și chiar cultivate de manieriști, ca și de unii moderniști din timpurile noastre, nu învederează, și ele, credința în unitatea esențială a existenței și tentativa de a o învedera ? Invers, experimentările de tip ermetic (ca, de altfel, și cele de tip avangardist, cum am remarcat) nu duc, adeseori, tot numai la trucuri formale ?

88 *Op. cit.*, p. 38.

89 Paul Valéry, *Oeuvres*, II, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1962, p. 552.

DILEMA SCRIITORULUI ROMÂN

1 Adrian Marino, *Modern, modernism, modernitate*, București, E.P.L.U., 1969.

2 Cf. Pedro Henriquez Ureña, *Curentele literare în America hispanică*. Trad. de Vasile Covaci. Pref. de Andrei Ionescu, București, Univers, 1980, p. 223.

3 *Op. cit.*, vol. III, *Evoluția poeziei lirice*, București, Ancora, 1927, p. 267.

4 Pedro Henriquez Ureña, bunăoară, în cap. VII al cărții citate, utilizată (ed. Princeps, Mexico, 1949), de Paul Verdevoye și Jorge Bogliano, în sintezele lor din *Histoire des littératures*, II, Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade. 1956.

5 Al. Macedonski, *Simbolismul*, în *Carmen*, II, nr. 1, 10 sept. 1902.

6 Jean Cassou, *Panorama de la littérature espagnole contemporaine*, Paris, Kra, 1929, p. 29.

7 Juan Chabás, *op. cit.*, p. 397.

8 *Idem*, p. 202.

9 Cf. G. G. Brown, *A Literary History of Spain*, London, New York, 1972, p. 67.

10 De ex., în Jean Cassou, *op. cit.*, p. 57.

11 Paul Verdevoye, *Litératture espagnole*, în *Histoire des littératures*, II, ed. cit., p. 686.

12 Date edificatoare, în cele trei volume ale culegerii *Simbolismul european*, studiu introductiv de Zina Molcuț, antologie, comentarii, note și bibliografie de Zina Molcuț și Magdalena Làszló-Kuțiuk, Editura Albatros, 1983.

13 Pedro Henriquez Ureña, *op. cit.*, p. 203 și următoarele.

14 Cyril Wilczkowski, *Littérature russe*, în *Histoire des littératures*, II, Pléiade, 1956, p. 1518.

15 Cf. Vladimir Pozner, *Panorama de la littérature russe contemporaine*, Paris, Kra, 1929, p. 148—149.

16 Potrivit relatărilor lui Ernest Raynaud, la „Congresul poeților", din 1901, dușmanii verslibrismului au transformat dezbaterile într-un continuu vacarm, întrerupînd vorbitorii cu strigăte ca „Pas de concessions au vers libre !" și cerînd... capul lui Gustave Kahn. Congresul s-a încheiat cu pugilate și părăsirea sălii în dezordine. *(La mêlée symboliste*, III, Paris, La Renaissance du livre, / 1922 /, p. 10—15.)

17 Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, Paris, Calman-Lévy, f.a., p. 194.

18 Charles Baudelaire, *L'art romantique*, Paris, Calman-Lévy, f.a., p. 69.

19 *Curiosités esthétiques*, ed. cit., p. 197.

20 *Idem*, p. 198.

21 Pedro Henriquez Ureña, *op. cit.*, p. 225.

22 Nesemnat, articolul-manifest din întîiul număr la revistei *Vatra* (1 ian. 1894) e atribuit de N. Iorga lui Slavici (*Istoria literaturii românești contemporane*, II, București, Adevărul, 1934, p. 31), însă tonul lui e mai mult coșbucian.

23 *Împotriva clevetirilor*, în *Sămănătorul*, IV, nr. 49, 4 dec. 1905. Reprodus în *O luptă literară*, II, Vălenii de Munte, 1916, p. 177, 183.

24 *Istoria literaturii românești contemporane*, II, București, 1934, Editura „Adevărul", p. 56.

25 G. I.(brăileanu), *Scriitori și curente*, în *Viața românească*, I, 1, martie 1906, p. 136.

26 *Sensul tradiției*, în *Gîndirea*, IX, nr. 1—2, ian.-febr. 1929, p. 10.

27 *Op. cit.*, p. 57.

28 *Critice*, I, București, Socec, (1908), p. 160—161.

29 Al. Macedonski, *Cuvînt inițial*, în *Literatorul*, nr. 1, 15 iunie 1892.

30 *Stilul nostru*, în *Viața nouă*, I, nr. 8, 15 mai 1905.

31 *În ce stăruim noi să credem*, în *Viața nouă*, VIII, n 1912.

32 Cf. Ernest Raynaud, *op. cit.*, p. 12.

33 I. Valerian, *De vorbă cu G. Bacovia*, în *Viața literară*, IV, nr. 107, 13—27 aprilie 1929.

34 *Începuturile și cadrul unei prietenii*, în *Gîndirea*, XIX, nr. 4, aprilie 1940, nr. 226.

35 *Poporanismul*, în *Curentul nou*, nr. 5, ian. 1906, p. 157.

36 *În ce stăruim noi să credem*, loc. cit.

37 *Anii de ucenicie*, cap. XIII, *Opere*, 16 E.P.L.A., 1959, p. 536.

CĂUTARE ȘI MIMETISM

1 *Influențe străine și realități naționale*, în *Viața românească*, XVII, nr. 2, febr. 1925, p. 280.

2 *Istoria literaturii române contemporane*, III, București, Ancora, 1927, p. 8.

3 N. Davidescu, *Estetica poeziei simboliste*, în *Viața românească*, XVIII, nr. 1, ianuarie 1926, p. 57.

4 B. Fundoianu, *Alexandru Macedonski*, în *Sburătorul literar*, I, nr. 20, 28 ianuarie 1922, p. 484, 485. Repr. în *Imagini și cărți*, ediție de Vasile Teodorescu. Studiu introductiv de Mircea Martin. Traducere de Sorin Mărculescu, Minerva, 1980, p. 235—236.

5 Menționînd doar studiile de proporții, trebuie citate, desigur, introducerea lui Tudor Vianu la ediția *Opere*, I, Poezii, București, Fundația pentru literatură și artă, 1939; Adrian Marino, *Viața lui Alexandru Macedonski*, București, Editura pentru literatură, 1966; Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski*, București, E.P.L., 1967; Adriana Iliescu, *Literatorul*. Studiu monografic, București, E.P.L., 1968; Mihai Zamfir, *Introducere în opera lui Alexandru Macedonski*, București, Minerva, 1971.

6 Adriana Iliescu, *op. cit.*, p. 265. Mihai Zamfir, *op. cit.*, p. 125 și urm.

7 Loc. cit., p. CX.

8 Mihai Zamfir, *op. cit.*, p. 128 și urm.

9 Adrian Marino, *Opera...*, p. 487 și urm.

10 *Istoria literaturii române*, București, Editura Minerva, 1982, p. 527.

11 Exemplificări, în Adrian Marino, *op. cit.*, p. 598 și urm.

12 Cf. Adrian Marino, *ibidem*; Adriana Iliescu, *op. cit.*, p. 297—298.

13 Ioan Adam, *Introducere în opera lui Duiliu Zamfirescu*, București, Ed. Minerva, 1979, p. 204.

14 Cf. *idem*, p. 203.

15 Tangențe cu simbolismul au și fost semnalate, de altminteri, însă în proză. (Adriana Iliescu, *Revistele literare de la sfîrșitul secolului al XIX-lea*, București, Minerva, 1972, p. 85.)

16 *Influențe străine...*, *loc. cit.*

17 Nu numai o seamă de literați, dar și mulți ziariști de la sfîrșitul secolului trecut (și nu doar de atunci) nu știau să scrie. Tipul Rică Venturiano a continuat să existe în societate paralel cu cel de pe scenă. Într-un mic instantaneu satiric al lui Ștefan Petică, directorul unui ziar ademenește un licean „spănăcel" să intre redactor la publicația lui, promițîndu-i, graseiat, „acadele, bomboane, păjitui". După ce expune scena, scriitorul urmează: „Efectul fu uimitor, exemplul contagios. În curînd redacțiile tuturor ziarelor se umplură cu spănăcei de aceștia care începeau orice frază cu literă mică și sfîrșeau orice cuvînt cu u «scurt»". (*Ziariștii moderni*, în *Scrieri*, II, ed. îngrijită, studiu introductiv, note și variante de Eufrosina Molcuț, București, Minerva, 1974, p. 384—385.)

18 Cf. Adriana Iliescu, *Literatorul*, p. 91.

19 Mircea Anghelescu, *Scriitori și curente*, București, Ed. Eminescu, 1982, p. 181.

20 [Tudor Arghezi], *A, B, C...*, în *Linia dreaptă*, nr. 1, 15 mai 1904.

21 Apud Mihail Cruceanu, *De vorbă cu trecutul*, București, Ed. Minerva, 1973, p. 89.

SONURI, PARFUMURI, GIUVAERE

1 *Istoria...*, Editura Minerva, p. 687.

2 Zina Molcuț, *Ștefan Petică și vremea sa*, București, Cartea românească, 1980, p. 279.

3 Prefață la Ștefan Petică, *Opere*, București, Fundația pentru literatură și artă, 1938, p. 20.

4 Șerban Cioculescu, *Dimitrie D. Anghel. Viața și opera*, București, Publicom, 1945, p. 61.

5 *Message poétique du symbolisme*, ed. cit., II-e partie, ch. VI, *Le message symboliste*, p. 406.

6 Sugestive reflecții pe tema aceasta a formulat Georgeta Horodincă, în *D. Anghel. Portret în evantai*, Cartea românească, 1972, cap. *Narcis*.

7 *Opere*, 5, ediție critică de Rodica Rotaru și Al. Piru, Minerva, 1977, p. 224.

8 În *amintirea lui G. Ibrăileanu*, în *Scriitori români*, 3, ediție îngrijită de Cornelia Botez, antologie de Pompiliu Marcea, Minerva, „B.p.t.", 1971, p. 98.

9 Cf. Mihail Sevastos, *Amintiri de la „Viața românească"*, E.P.L., 1956, p. 212.

10 *Poezii și proză*, ediție îngrijită și note bibliografice de M. I. Dragomirescu. Cuvînt înainte de Valeriu Râpeanu, E.S.P.L.A., 1957, p. 391.

11 Mihai Zamfir, *Poemul românesc în proză*, Minerva, 1981, p. 291

12 *Idem*, p. 294.

13 *Idem*, p. 215.

14 *Ibidem*, p. 295.

„CEILALȚI"

1 *Rev. cit.*, nr. 1, 20 martie 1908.

2 *Insula*, nr. 1, 18 martie 1912.

3 Ilarie Chendi, *Pagini de critică*, ediție de Vasile Netea, București, E.P.L., 1969, p. 583.

4 Paul Verlaine, *Oeuvres postumes*, II, Paris, Albert Messein, 1923, p. 290.

5 Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Bibl. de la Pléiade, 1970, p. 368.

6 *Ramuri*, XVI, nr. 2, 8 ian. 1922; apud I. E. Torouțiu, *Modernismul*, Tip. Bucovina, 1926, p. 9.

7 *Poeților tineri*, în *Viața nouă*, XIII, nr. 11—12, ian.-febr. 1918, p. 121.

8 *Sufletul nou în poezie*, în *Conferențele „Vieței noua"*, 1910, p. 30.

9 *Între literatură și viață*, în *Anuarul Societății literare „Gr. Alexandrescu"* a elevilor de curs superior din liceul „Unirea", Focșani, nr. 4, anul șc. 1922—1923, p. 127.

10 *Poesia orașelor*, în *Sufletul latin și literatura nouă*, I, Buc., Casa Școalelor, 1922, p. 50.

11 Vezi Al. Ciorănescu, *Maurice Rollinat și satanismul în poezia română*, în *Literatură comparată*, București, Casa Școalelor, 1944.

12 Vezi N. Davidescu, *Minulescianismul*, în *Aspecte și direcții literare*, ediție și prefață de Margareta Feraru, București, Minerva, 1975.

13 G. Călinescu, *Gîlceava înțeleptului cu lumea*, II, Editura Minerva, 1974, p. 129.

14 *Nu sunt ce par a fi*, în *Mărturisiri literare* (...). Ediție îngrijită și introducere de Iordan Datcu, Minerva, 1971, p. 236.

15 *Le livre des masques*, Paris, Mercure de France, 1921, p. 13.

16 *Scrieri*, 23, Editura Minerva, 1972, p. 395.

ÎNTOARCEREA FIULUI RISIPITOR

1 *Nu sunt ce par a fi*, în *Mărturisiri literare*, ed. cit., p. 228.

2 În *Simbolismul european*, vol. II, studiu introductiv, antologie, comentarii, note și bibliografie de Zina Molcuț, București, Albatros, 1983, figurează toți simboliștii români notorii (Macedonski, I. C. Săvescu, Șt. Petică, D. Anghel, Elena Farago, Bacovia, Minulescu, O. Densusianu, Al. T. Stamatiad, Emil Isac, M. Cruceanu, M. Săulescu, I. M. Rașcu, D. Iacobescu).

3 *Op. cit.*, p. 225.

4 Pentru documentare : Ion Minulescu, *Banchetul meu, Cîntece și romanțe*, culegere și prezentare de Emil Manu, Cartea românească, 1971.

5 *Nu sunt ce par a fi*, loc. cit., p. 225.

6 Cf. Emil Manu, *Ion Minulescu și conștiința simbolismului românesc*, Editura Minerva, 1981, p. 54. Poemul e reprodus în *Banchetul meu*, ed. cit.

7 *Scrieri*, 4, ediție îngrijită de Constanța Constantinescu, cu o prefață de Victor Felea, Editura Minerva, 1970, p. 46.

8 *Ion Minulescu al posterității*, în *Scriitori români*, Editura Minerva, „B.p.t.", p. 379 și urm.

9 *Nu sunt ce par a fi*, loc. cit., p. 226—227.

10 *Op. cit.*, p. 380.

11 Pompiliu Constantinescu, *op. cit.*, p. 47.

12 *Istoria...*, ediția 1982, p. 694.

13 Despre I. Minulescu, „goliard întîrziat" : Emil Manu, *Ion Minulescu și conștiința simbolismului românesc*, Editura Minerva, 1981, p. 151—153. „Goliardice" sînt, de fapt, și multe alte „cîntece", necitate.

14 *Idem*, p. 145—147.

SOLITARUL AVANGARDIST

1 *Aspecte și direcții literare*, ed. cit., p. 25, 26.

2 *Istoria...*, vol. III, ed. princeps, p. 313.

3 Mai recent, de către Daniel Dimitriu *(Bacovia*, ed. Junimea, p. 69—79) și (în cazul unei singure poezii, *Marș funebru)* Ion Rotaru *(Bacovia și Rollinat*, în *Luceafărul*, XXIV, nr. 32, 8 august 1981).

4 Respectivele texte sînt incluse în *Opere*. Prefață, antologie, note, bibliografie de Mihail Petroveanu. Text stabilit, variante de Cornelia Botez, Minerva, 1978.

5 Agatha Grigorescu-Bacovia, *Bacovia. Viața poetului*, E.P.L., 1962.

6 *Opere*, ed. cit., p. 419.

7 Daniel Dimitriu, *op. cit.*, p. 73.

8 Dinu Flămînd, *Introducere în opera lui Bacovia*, Minerva, 1979, p. 7.

9 Nicolae Manolescu, *Lecturi infidele*, E.P.L., 1966, p. 86.

10 *Ibidem*, p. 81.

11 Mihail Petroveanu, *George Bacovia*, E.P.L., 1969, p. 221, 227.

12 *Idem*, p. 224, 228. O remarcă analoagă : Baconsky, *Panorama...*, p. 93.

13 Gh. Grigurcu, *Bacovia, un antisentimental*, Albatros, 1974.

14 I. Valerian, *„Cîntec tîrziu". Romanul unui poet. De vorbă cu G. Bacovia*, în *Viața literară*, IV, nr. 107, 13—24 aprilie 1929. Repr. în *Opere*, ed. cit., p. 431.

15 Agatha Grigorescu-Bacovia, *op. cit.*, p. 254.

16 Cf. Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 126.

17 Au remarcat-o Petre Stoica, în prefețele la Georg Trakl, *Poeme*, E.P.L., 1967 (p. 16), și *Poezia germană modernă*, E.P.L., 1967, p. XXIV, Mihail Petroveanu, *op. cit.*, p. 254, 323, A. E. Baconsky, *op. cit.*, p. 91, mai tîrziu și alții.

18 Cf. Agatha Grigorescu-Bacovia, *op. cit.*, p. 148.

19 *Op. cit.*, p. 209.

20 *Ibidem*, p. 112.

21 *Op. cit.*, p. 53.

22 Cf. *Ibidem*, p. 207.

23 *Opere*, ed. cit., p. 463.

24 *Ibidem*.

25 *Ibidem*, p. 469.

26 *Ibidem*, p. 451.

27 Zvetlana Matta, *Existence poétique de Bacovia*, Zürich, 1958.

EVANTAI INTERBELIC

1 *Istoria literaturii române contemporane*, III, ed. cit., p. 91.

2 *Istoria...*, Editura Minerva, 1982, p. 864.

3 *Op. cit.*, p. 92.

4 *Scrieri*, 4, ediție îngrijită de Constanța Constantinescu, pref. de Victor Felea, Editura Minerva, 1970, p. 347.

5 *Op. cit.*, p. 107.

6 *Pagini de critică literară*, II, E.P.L., 1968, p. 46.

7 *Idem*, p. 48.

8 *Op. cit.*, p. 884.

9 *Critice*, IX, București, 1923, p. 59.

10 Perpessicius, *Alte mențiuni de istoriografie literară și folclor*, E.P.L., 1967, p. 334.

11 *Pagini de proză*. Ediție, studiu introductiv și note de Dinu Pillat, E.P.L., 1968, p. 47.

12 Apud Mihail Cruceanu, *De vorbă cu trecutul*, Editura Minerva, 1973, p. 78.

13 *Scrieri*, 4. Ediție îngrijită de Dolores Botta. Prefață de Ion Biberi, E.P.L., 1968, p. 190—191.

14 *Idem*, p. 174.

15 E. Lovinescu, *Istoria...*, ediția 1937, p. 172.

16 Vladimir Streinu, *Ciudatul Simion Stolnicu*, în Simion Stolnicu, *Șerpuiri între lut și torțele de aur*. Ed. îngr., prefață și fișă bibliografică de Simion Bărbulescu, Minerva, 1973, p. 7.

17 *Câteva cuvinte pădurețe*, în *Priveliști*, București, Cultura națională, 1930, p. 14.

18 *Medium*, București, Editura Modernă, 1945, p. 10.

19 Rezultatele „inspirației" suprarealiste, zice Aragon, în *Traité de style*, „sont d'un intérêt inegal (...) Si vous écrivez, suivant une méthode surréaliste, de tristes imbécilités, ce sont de tristes imbécilités. Sans excuses." (Apud Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Seuil, 1964, p. 55.)

20 „Nous n'avons pas de talent" (André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Idées, 1963, p. 40).

21 Șerban Cioculescu, *Aspecte literare contemporane*, Editura Minerva, 1972, p. 19.

22 Sașa Pană, *Născut în '02*, Editura Minerva, 1973, p. 229, 275 etc.

23 *Exasperarea creatoare*, în *Unu*, IV, nr. 33, 1931.

SUMMARY

This work, divided into two volumes for strict technical reasons, aims at being a searching inquiry into Romanian modernism. More exactly, it is an attempt at delineating those characters of Romanian poetry of genuine national expression which grant it its individuality in the context of modern world lyricism.

The book opens with the chapter interrogatively entitled: *"Structure" or Structures?* Assuming that, from all the synthetic studies devoted to the European poetry, structured in opposition to traditional poetics, the one (or one of those) by means of which the essence of modern lyricism can most sraightly be acceded to is Hugo Friedrich's *Die Structur der Modernen Lyric*, the author of this critical discourse on *Romanian Modernism* wonders whether the model built by the brilliant professor of Romance Studies from Freiburg im Breisgau is sufficiently comprehensive to encompass the variety of modalities of expressing human sensibility in the poetry of the last one hundred and fifty years. With a view to providing an accurate answer, additional questions are further formulated: Is modern lyric poetry, despite its extreme diversity of styles and its diverging orientations in principle, actually endowed with an undeniable structural unity? Can we speak about a *unique structure* of the European poetry "von Baudelaire bis zur Gegenwart"? Or shall we rather admit Stephen Spender's assertion that the extremely lively world of the poetical universe of this century cannot be taken in by a unique formula to be more in keeping with the actual state of things? Before formulating an answer — in the affirmative — to this last question, within the same chapter the works of the originators and some of our century makers

of modern lyricism are being explored, pointing to gloring disparities, attitudes and lyrical crystallizations utterly irreducible to unity. Rimbaud's poetry and that of Mallarmé substantiate diametrically opposed structuring principles. Basic incompatibilities oppose expressionism, surrealism and the other anti-aestheticizing trends to the purism and hermeticism cultivated by Paul Valéry, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Ungaretti, Montale. No matter how many interferences may be, they do not involve the substance of such violently antagonistic orientations as that of the poetry guided by the Mallarméan principle of absolute non-realization, of nothingness, of encodings meant to abolish anything signified which does not oppose the signifier or the one characteristic for the approaches actuated by the Rimbaudian illusion about the possibility of "changing life" through poetry. The latter generates styles which ostentatiously contradict the poetic arts grounded on the idea of *mimesis*; it challenges the aesthetics of reflection and distorts the real without eliminating it. "The idea", however, is not identified with "nothingness", therefore this orientation does not dispense with the image in order to cultivate the word for its own sake, without a referent.

Not only this basic dichotomy but all the vivid expressions assumed by lyricism the world over, in Central Europe as well, — the area which constantly focuses Hugo Friedrich's attention — most stubbornly oppose whatever attempt at levelling modern poetry by some kind of stylistic isotopy. It is an exaggeration to assert that modern lyricism as a whole takes its roots exclusively from Baudelaire, Mallarmé and Rimbaud. A pioneer of poetical restructuring, at least acknowledged as such by French literary historians (as well as by poets of other languages, as for instance — Luis Cernuda) was also Verlaine. Through ingenuity he foreshadows Appolinaire's and Eluard's tonalities; by repudiating "literature" he heralds the literarophobia of the surrealists. Some way or other, many of the initiators of the modern spirit in other literatures are in Verlaine's debt: Stefan George, Rubén Darío, Francisco Villaespesa, Antonio Machado, Alexndr Blok, Valeri Briusov, Corrado Govoni, Bacovia. From among the other initiators of the symbolist movement in France, do not Tristan Corbière and Jules Laforgue also hold the quality of "founders" of the new lyricism? As to Laforgue, Ezra Pound and T. S. Eliot acknowledged him this

quality. Lautréamont was worshipped by the surrealists who considered him their forerunner (while Hugo Friedrich regards him merely as a variant of Rimbaud). The author of *The Structure of Modernen Lyric* simply skips over poets like Verhaeren, Walt Whitman, Claudel alleging that the poetry of civic or religious inspiration is valuable strictly through its expression and devoid of any value in content. As a matter of fact, it is precisely due to expression that Whitman, Verhaeren, Claudel — or Maiakovski — join the ranks of the makers of modern poetic. By adding to these names those of many other poets who wrote in Slavonic languages or in British or American English, the morphological picture of the poetry of the last over one hundred years will prove to be much too heterogeneous to submit to any reduction to "structural unity".

The extremely narrow meaning attributed by Hugo Friedrich to the concept "modern structure" only covers a tiny area of the Romanian modernist poetry, the hermetic poetry (Ion Barbu's school) while avant garde poetry, *tel quel* is being left out as mere "vomiting". Having ascertained this fact, in the chapter *The Romanian Writer's Dilema*, the author proceeds to most accurately explaining the significance ascribed to the term "modernism" in *The Romanian Modernism* and then to briefly reviewing the historical circumstances, the cultural, moral and ideological climate at the end of the 19th century when modern artistic spirit made a beginning in Romanian literature and gathered momentum mostly after the turn of our century. In Romanian criticism and in the terminology of literary history "*modernism*" sometimes denotes modern orientation in general, more exactly : the specific orientation of the literature brought into being after 1880, "from a closer contact with the French literature more recently created" (E. Lovinescu). Other times it denotes the moderately innovating trend tacitly anti-traditionalist of the period between the two world wars. Semantically, these two meanings cover artistic realities partially different either in point of sphere or in content from those denoted by the same word in the history of Spanish or Russian literatures, or, occasionally, in today's American literary criticism. In *The Romanian Modernism* the term is used in its wide Romanian meaning which comprises all the post-romantic lyrical trends actuated by an innovating spirit : symbolism, moderate post-symbolist orientations, hermeticism, avant-garde trends. Having

strictly defined — as required — the acceptance given to the main working concepts, the substance of the matter is being approached and the first modernist formula, symbolism, is presented as a necessary occurance, thus rejecting older or newer assertions in keeping with which all the movements of artistic innovation have been mere phenomena of imitation. The Romanian poetry embarked upon the process of restructuring itself in a modern spirit due to a deeply felt requirement: that of getting integrated within the artistic present time of world literature. In contradistinction to Spanish poetry, it did not aim at outshining through "modernism" dull academism or at discrediting prosaism, didacticism or rudimentary non-artistic expression. Neither did it aim, like the Latino-American literatures, at separating the aesthetic from the values and pseudo-values outside its sphere which had made it dependent upon them. The beginnings of the Romanian symbolist movement (the analogue to Hispanic and Hispano-American "moderism") are not rooted in an age of decay of lyricism; on the contrary, it struck its roots at a time when lyricism was in full swing and the realm of art had been recognized as autonomous. At the time when Alexandru Macedonski founded the first review favouring modernism, *Literatorul*, the genius of Mihai Eminescu, the greatest Romanian poet of all times, had just reached the climax and the review *Convorbiri Literare* (Literary Talks) issued by the literary society *Junimea* had already conducted, thanks to Titu Maiorescu's critical activity, the net separation of the aesthetic from the extraaesthetic. Considering the fact that, before symbolism set to work, in Romanian poetry had already been carried out a number of the tasks incumbent upon this literary movement in many other literatures, the part it had to play in our country consisted mostly in modernizing lyricism by widening the thematic area and the remodelling of the language. As everywhere else, in Romania the poets started writing in free verse, neologisms were most frequently used, suggestion was given priority of place to the detriment of explicit formulations, vagueness and musicality were consciously pursued by resorting to newly introduced techniques, more or less actually novel, and the traditional imagery, belonging chiefly to the rural universe was supplanted by an urban one, partly exotic. Exoticism, cosmopolitanism, were soon followed by an ever more obvious re-autochthonization symbolism being ultimately

assimilated by traditionalism. Through its most typical features, its *topoi* and devices characteristic of the symbolist poetry from everywhere, the Romanian symbolism is, no doubt, part and parcel of world symbolism. At the same time it is also endowed with a number of distinguishing notes which are rendered conspicuous chiefly by comparing it with Russian symbolism. None of the mysticism existing there (the cult of Sophia, of the "wonderful lady", etc.) ever entered the work of any Romanian symbolist. The main characteristic granting the Romanian symbolist poetry its individuality is its spirit of moderation, the avoidance of excesses so that Parnassianism, for instance, is one of its constituents, it was never formally repudiated. In the history of Romanian literature symbolism did not mark a violent breach, its outstanding representatives reinvigorated the imagery and innovated the language in a manner devoid of ostentatious challenging so that almost all of them could steadily contribute to the periodicals sponsored by literary trends that vehemently opposed modernism. They were opposed, more exactly, to the modernist spirit as such, and not so much to its artistic manifestations. Expressions of the rural mind, the conservatory attitudes voiced mostly by *Sămănătorul* (The Sower) and in a more reserved manner by *Viața românească* (The Romanian Life) used to oppose autochthonism, patriarchality with all their classical values to the urban way of living, which, according to the traditionalist doctrinarians, threatened to deprive the Romanian spirituality of all its originality.

At the end of the last century and at the beginning of ours this matter focused all the debates of major interest. Literary ideologies assumed their definite characteristics depending on the various attitudes towards the problem of the progressive course not only of literature but of the whole national life. Controversies and polemics did not only involve more or less abstract questions of principle ; they dramatically engaged the civic and moral conscience both of the writers and of the intelligentsia as a whole. The Romanian writer, irrespective of his aesthetic orientation, has never been indifferent to the social effect of his creation. Even though practising "art for art's sake" he always tried to produce values serviceable — in an elevated sense — to the society and nation. When the westernizing trend was ushered in, the Romanian poets — as well as all writers — of genuine calling, found themselves in a dilemmatic

position : artistic renewal through westernization, with the possible risk of getting alienated from the national soul or denial of modernism with the implicit seggregation from world contemporary art, followed by the unavoidable sticking into literary parochialism and getting farther and farther from the European tide ? This accounts for the perpetual efforts of the promoters of symbolism to prove its lawfulness with extra-aesthetic argumentation. Macedonsky, Ovid Densusianu and later E. Lovinescu considered that it was their duty to demonstrate that modernization does not entail the wiping out of the substantial national features and, consequently, it does not endanger the ethnic being. Much more than the allegations of the theoreticians the creative work of the poets, novelists and playwrights has demonstrated that authentic Romanian works may be created as well outside the traditional climate, in the most modern spirit. It has also proved the fact that the maximum concentration on problems of artistic craftsmanship does not interfere with civic engagement. When historical circumstances required their direct participation in actions involving the whole society, humanity as such, the Romanian poets, no matter what their artistic formation was, knew very well "what string to play on !"

The third chapter, *Exploration and Literary Mimicry,* is devoted to the poetry of Macedonski and to that of his adherents and disciples. Structurally, Alexandru Macedonski is a romantic, but one who goes beyond romanticism, who writes Parnassian and symbolist poetry and whose lines carry symptoms prefigurating twentieth century poetics. His most valuable poems foreshadow not only the musical-euphoric Apollonianism of Ion Pillat's best verse (the symbolism converted to traditionalism in the period between the world wars), but also the harmonies, the ecstasies of Valéry, Jiménez, Jorge Guillén, that is "pure poetry". Considered in general, Macedonski is as modern a poet as Rubén Darío or d'Annunzio. He is not, however, a *modernist,* he is only a *premodernist.* A poet who heralded almost all the great lyrical tendencies of our century but who could not go beyond this point. Even his symbolism is mostly a surface one : settings, prosody, vocabulary.

There is no feeling of "the dark and profound unity" of the universe, or of the "correspondences", in his work there is nothing to suggest, "the absolute" or to stir "au-delà".

In opposition to Macedonski, this dynamic, restless spirit, in permanent quest, a poet who has never ventured into singularizing poetic experiments or striven for originality at all costs, most of the younger poets introduced or helped by him (Th. Stoenescu, Constant Cantilli, Cincinat Pavelescu, Mircea Demetriad, Alexandru Obedenaru, Gabriel Donna, Iuliu Cezar Săvescu, Alexandru Petroff, even Tudor Arghezi when he was very young and used to sign Ion Theo), adopted motifs and techniques of the "poetry of the future", chiefly under the impact of the fascination originating in the Parisian coffee-house literary life. No matter how much literary mimicry is to be found in their works, particularly in displaying the macabre or conventionally assumed perversity, the above-mentioned poets (authors, at the same time, of long-enduring lines by dint of their intrinsic value, not by being mere curiosities of literary history), have really contributed, together with others, less (or at all) tributary to literary fashion (Duiliu Zamfirescu, Traian Demetrescu), to the creation of a literary climate propitious to the proliferation of the new lyricism.

The poets thanks to whom the Romanian poetry, at the crossing of the centuries, organically integrated itself into the symbolist formula, are Dimitrie Anghel and especially Ştefan Petică. The chapter *Perfumes, Sounds, Jewels,* is devoted to them. Through some of its constituents the symbolism of these pioneers of the trend in Romanian literature is by no means less authentic than that of Samain or Maeterlinck, while Petică is more of a symbolist than Jean Moréas or even Henri de Régnier.

The sensitivity of this poet is characteristically "decadent", except for the taste for perversities and the attraction for the macabre. Everything in Ştefan Petică's lines, tone, imagery, words convey disappointment, sadness and even though not a few of his representations are in the sphere of the euphoric and the idylic they develop against a background of *morbidezza,* in an atmosphere of night or at least twilight and, seemingly, they symbolize the dissipation of illusions, "the death of dreams". The limited range of the signifiers is pivoted by words expressing sensations of exhaustion, of emptiness or death, materialized as ethereal diaphanous apparitions (lilies, roses, chrysanthemums, violins, mandolins, guitars, ghostlike "pale virgins". "white", vaporous) almost undistinguishable as individualities, dissolved

into the musical flood of verses. A "demon" in his own representation, Petică is, as a matter of fact, the first "seraph" of Romanian poetry, a sick one.

Poet of the flowers, Dimitrie Anghel, like Ștefan Petică is concerned in his first volume, *În grădină* (In the Garden), 1905, particularly with lilies and roses, and again like him, he would not particularize the object through description, he would set it apart through the olfactive element.

While his brother of the quill is "tortured", Anghel, with his less morbid sensitivity, is only rendered "drunk" by the perfumes.

As to the tonality of his eloquence it is not like Petică's a mournful one ; it is more like chanting and similarly highly monotonous. The mood introduced by Anghel in poetry is "mildness" ; which does not preclude sadness or lamentation, it contains them in a diminished expression. A symbolist in his work *In the Garden*, through the vagueness of representations, through musicality and the olfactory element, D. Anghel, however, remains a belated romantic by his naming the object instead of insinuating it as well as by his practising a sentimental rhetoric. His second volume *Fantasii* (Phantasies) is much more modern than the first, but not necessarily along symbolist lines. The difference between his two collections of poems is analogous to that between Albert Samain's poetry, on the one hand and that of H. de Régnier or Moréas, on the other hand. From a symbolism partly "decadent" our poet evolved towards another form of it, with classicizing tendencies and Parnassian elements in its structure. Instead of reveling in becoming dizzy with perfumes he contemplates imaginary seascapes, somptuous oriental settings while his tonality assumes virile accents. His prose writings, an important moment in the evolution of the Romanian artistic prose, also ascertains a taste for the metallic, for the artificial, for the products of civilization. The flowers will turn into jewels.

About the year 1910, three decades since the review *Literatorul* was issued and fifteen years after Macedonski's work *Excelsior* was published, at a moment when the Romanian symbolist poetry had a history of its own, the modern-biased poets considered themselves as "the others", the same they used to do at the end of the previous century.

In proof of it, one of their publication which came out in 1908 was called *Revista celorlalți* (The Others' Review). Another one, published in 1912 was called *Insula* (The Island). Although they would regularly contribute articles in the widely read reviews, issued under the patronage of university scholars, and they could publish volumes and be awarded prizes, the symbolists of the second generation would, however, proclaim themselves "isolationists". One of their means of keeping aloof was the use of the free verse. Experimented by Macedonski as early as 1879, the free verse had not been resorted to by later poets, not even by the author of *Excelsior* himself. It was only in 1905 that Ovid Densusianu turned the practising of it into a programme. The poet who imposed it, however, was Ion Minulescu "the bell ringer of the Romanian lyrical-revolt", as B. Fundoianu (B. Fondane), called him, the true animator of the symbolist movement in its period of ebullition. Thanks to him and to his fellow-combatants from the group of "the others" the urbanization of the lyrical landscape was simultaneously achieved. Not quite (or too little) in the direction required by Ovid Densusianu ("cities unrest, exhausting work, factory life, mechanization, progress of science") but in agreement with the characteristic views of the widest area of the French and Belgian symbolist poetry : parks, gardens, streets (narrow and deserted, wide and swarming), palaces, coffee-houses, circuses, asylums. Most often the settings and the shows are drawn from books and they are bound together with a taste for the uncommon, for the unusual, for the bizzare, with a tendency towards introspections generating anxieties. Many poems are given such titles as *Neurosis, Spleen, Melancholy, Elegy, Monotony.* In order to escape from the monotony and the bleak colours of the ordinary, the poets are in search of strong sensations, they imaginativelly offer themselves expensive town-grown flowers, curtains, carpets, trinkets, pictures by modern painters, shelves with volumes of the "damned poets", musical instruments, as uncommon as possible, mostly theorbos. The imaginary erotic assumes in their lines the appearance of either "pale virgins with dreamy eyes", with the civil status of ladies of the castles, princesses or fairies, or that of the Baudelairean "venal muse" embodied in "lying beauties", in "felines" or "sinful Magdalens". With a view to thwart the commonplace the symbolists would

turn to anything out of the common : they would display not only the pathological, the macabre, the flippancy, the hideous but also the prosaic, the trite itself, the insignificant. A few of them (Minulescu, N. Davidescu, Al. T. Stamatiad, Eugeniu Ștefănescu-Est, Claudia Millian, N. Budurescu and others) exhibit a strong propensity towards the exotic, each of them creating for himself a chimerical "somewhere else". One of the most frequently used motifs in their poems is wanderlust, the yearning for "escape" ("Fuir là-bas, fuir") associated with the dream of "luxe, calme et volupté".

Not all the knights of the "symbolist crusade", however, convey such aspirations. Mihai Săulescu, Emil Isac, Eugeniu Speranția, Mihai Cruceanu, Șerban Bascovici would project their representations and dreams in the national framework ; George Bacovia, Barbu Nemțeanu, I. M. Rașcu, B. Fundoianu, Demostene Botez, sometimes also D. Iacobescu lyrically transfigure the sights of "disappointing towns", of "boroughs with junk-shops", of "deserted country", of plain land. It was due to them that symbolism established itself in Romanian literature as the poetry of uncomforted, unknown melancholies, of stifling exasperations, of mute tragedies, of spleens and neuroses caused by the stereotypy of savourless life with no horizons, by the dull autumn days with endless rains, mud, dead leaves, cold dampness, Sunday boredom, by the whole atmosphere of the patriarchal town, asleep, as if dead, particularly by the apathy of the wretched Moldavian borough with its ruined junk-shops, with stray-dogs, "hysterical" girls, roaring lunatics and street-organ music. By taking over Baudelairean, Verlainean, Rimbaudean, Laforguean influences in a different way than Minulescu and Stamatiad, the above-quoted poets will show interest in the feeling of damnation exhibited by these founders of modern poetics, not in their option for the bizarre or lapsing into buffoonery. Bacovia is a typical "damned poet", the homologue of Verlaine, Laforgue (both by the dramatism of his own existence and by the direction assumed by his work). I. M. Rașcu's and Demostene Botez's lyric is obviously similar thematically and in its inner tonality to that of Georges Rodenbach. B. Fundoianu oscillates between Rimbaud and Francis Jammes.

With his tendency towards exoticism expressed by such representative poets as Minulescu and the opposite one, towards

autochthonism (in the writings of Bacovia, Fundoianu, D. Botez, I. M. Rașcu) Romanian symbolism remains, despite this inner division, a unitary artistic trend. Minulescu's disciples would follow Bacovia in certain respects, Bacovia's disciples would also follow Minulescu in other respects. The symbolist *topoi* (the park, the piano, the bells, the neuroses, the evening, the autumn, the rain, etc.) are almost the same with all of them : their functions, however, are more or less different. The propensity towards the theoretical is obvious in almost any symbolist work, especially for carnival and fair theatricals. In keeping with their vision, lyrically or tragically grotesque, the poet's condition in society is the same with that of the circus artist, of the clown, or "the fool".

As to the genuineness of the symbolism of the numerous poets joining the "insurrectional" movement at the turn of the century, this is, naturally, different from an individual to another. Many of them are simply exteriorly symbolists and only in a few of their works : Densusianu, Eugeniu Speranția, Const. T. Stoika, Alexandru Colorian, Vintilă Paraschivescu, Elena Farago, Barbu Solacolu, Șerban Bascovici, etc. Basically, their poetry is either romantic, Parnassian or classicizing when it is not merely discoursive. It is mostly due to his openly joining the ranks of symbolism than by the substance of his lyricism that B. Fundoianu belongs to this literary trend, the phrenetic naturalism of his poetry coming rather closer to a neoromanticism, with a few expressionist throbs.

In point of value, Romanian symbolism inscribes itself in world poetry thanks to the two names of its master minds : Bacovia and Minulescu.

Ion Minulescu, to whom is devoted the chapter *The Return of the Squandering Son*, may be considered the 20th century Romanian poet who takes most on French ways without becoming at all a simple produce of Gallic or Gallo-Flemish symbolism. The analysis of his work identifies generally vague echoes coming from the works of several poets, all of them, however, being melted into a new voice, never-heard-before, individualized through *sui generis* theatrical gesticulation. Minulescu's lyric mode mingles the Baudelairean taste for the bizarre with that of Maeterlinck for the mysterious, the Verlainean ingenuity with Laforgue's self-rallying, he would emit sonorities similar to those

in the "decadent" poems of Verhaeren or with far off resonances from Poë ; he conveys feelings in Paul Fort's offhand manner or in a grinning one, much alike that of Jean Richepin. He started by being tributary to Eminescu in a degree akin to epigonism but later, having known western modern poetry he steps into a personal style : ludicrous, humorous. A style which comes close to that practised by Max Jacob, Jean Cocteau, Jacques Prévert, Raymond Queneau (naturally each of them in a personal variant). Cheerful and boastful, on the one hand, on the other a mobile spirit in quest of variety, capable of self-renewal, Ion Minulescu has got in certain respects something from Apollinaire the innovator (like him, he was in his own country an agent of artistic renewal, a breaker of clichées), in others (chiefly his talent for startling humour) something from the future Eugen Ionescu, born, as well as him, at Slatina. Through its themes and imagery Minulescu's poetry is the most spectacular expression of exotic-cosmopolitan modernism — but only till the World War First. In the period between the world wars it becomes autochthonous, and still ludicrous. While disclosing that the substitution of the river Olt by Guadalquivir had been a mystification the poet would declare himself to be, in the volume *Nu sînt ce par a fi* (I Am Not What I Seem to Be, 1936) "the last drop of wine" in the rustic earth pot of his forefathers "Olteni and wine growers". "The Squandering Son" has come back to his native home.

The chapter *The Solitary Vanguardist*, devoted to George Bacovia, tries to validate the assertion that the most secluded of the Romanian poets who led an utterly wretched life, is the ignored forerunner of most poetical trends and modalities of our century : expressionism, futurism, dadaism, surrealism, picto-poesy, special poetry, concrete poetry, poetry of things, non-poetry. Promoted by the creation of the foreruners of symbolism and seemingly observing its tenets, making use of the *topoi* and the characteristic devices of this literary current, the author of the volumes *Plumb* (Lead) and *Scîntei galbene* (Yellow Sparks) created exclusively in agreement with his inner *nisus formativus*. Actuated (in a very special, original way) by principles analogous to those of naive painting, manipulated with lucidity, the Bacovian poetics generates an essentially self-dissimulating art. It is an art that eludes the artistic and smothers

"literature". The Romanian poet created "aliterature" before Kafka, Artaud, Beckett, Camus, Michaud ; he wrote "anti-poems" before Henry Pichette. His "strategy" consists in a scholarly mimicry of awkwardness. While pretending that he is incapabile of creating irreprochably 'although he tries hard' Bacovia, with an assumed innocence, uses clichées, obsolescent, prosaic terms, resorts to smatterer-like formulations, manufactures kitsch-es. He achieves anti-literature by making use of pseudo-literature. He achieves the non-poetical (only apparently, to be sure) by the subtle ironical display of the pseudo-poetical and of the commonplace, the trivial aesthetic by purposely breaking the rhythm, a device that was to be brought to an extreme form by Adrian Maniu. With perfect artlessness and perversely lucid he has given to his lyrical self, *avant la lettre*, an appearance similar to that of Beckett's characters. He dissimulated himself under the mask of a pariah while being deeply aware of his undisclosed worth. Nowhere else is to be found in Romanian literature so firmly established as in Bacovia's work the so-called (by Friedrich) "deromanticizing romanticism". A-tropical, a-metaphorical, a-symbolical, Bacovia's poetry does not emit any signal towards whatever kind of "au-delà", towards any transcendentness, be it only an "empty" one. It is a poetry of simple representations still hallucinating ones. Discovering, thanks to Baudelaire, the possibility to achieve the poetical by exploring the areas of the anti-poetical and a-poetical, Bacovia would turn into a source of inspiration the extant corruption, the commonplace, the dull, the prosaic, the ordinary daily occurrence : all these fabulously exacerbated. He cuts up slices of reality and he would fit them up surrealistically. He would produce frightening collages. Despite all differences, our poet has structural affinities with Henry Michaux. An interpreter of his work (Svetlana Matta) writes that Bacovia "sold himself to the devil". One would rather say that he himself is a "demon". Not a romantic one, Byronian or even a Maldoror, but only a suffering demon, a modern, "decadent" one. A realm of damnation, of death, the content of his work is, implicitly, a space of demonism, of Satanism. It is a realm where the poet found himself at home. Instead of trying "to demolish" the hell, like the worker in his poem *The Serenade*, Bacovia broke himself as an individual ; but he did it in order to build himself as a poet. Bacovia's Satanism is demiurgical.

The chapter conventionally closing the first volume, *Interbelic Galaxy*, opens, in fact, the next one. Starting from the idea that in the period between the two world wars the modern spirit definitely set in in Romanian poetry the author accomplishes a classification of the poets in accordance with their respective modernity. A number of poets (Vasile Voiculescu, Nichifor Crainic, D. Ciurezu, etc.) were slightly marked by the new current, in their writings the traditional patterns being preserved. Some others, with a symbolist formation (Ion Pillat) or even avant garde one (Adrian Maniu), adhered to "traditionalism" rendering it more modern. Conversly, Lucian Blaga and Aron Cotruș, integrated autochtonism into expressionism; the former in an extatic, sacerdotal manner, the latter in an activist, vaticinal spirit. Two of the great poets of that time (and of all times) Tudor Arghezi and Alexandru Philippide, are modernist in neo-romantic styles. The modernism of some other poets (Camil Baltazar, Mihail Celarianu, Virgil Gheorghiu) is essentially neo-symbolism. In extremist expressions, modernism becomes, in the decades between the world wars, either hermeticism, purism or vanguardism. Hermeticism soared to the azure spheres of "pure poetry" due to Ion Barbu. Towards the same spheres aspired, with various achievements, among others Dan Botta, Eugen Jebeleanu, Cicerone Theodorescu, Al. Robot, Vlaicu Bârna. Hermetist tendencies are also to be found in Vladimir Streinu, Dragoș Vrînceanu, Mihai Moșandrei, Barbu Brezianu and others. Anticipated by the Romanian poems of Tristan Tzara, as well as by some of the writings of Adrian Maniu, B. Fundoianu, Ion Vinea, avant gardism did not experience in Romanian poetry splittings similar to those extant in Western poetry; it manifested itself as a very slightly differentiated whole. At first its animator was Ion Vinea, the editor of the review *Contimporanul* (The Contemporary) who was soon overtaken by the younger Ilarie Voronca. Mostly from behind the scenes but constantly and efficiently Ștefan Roll prompted the challenging movement. The three of them also wrote ultra-modernist poetry, Vinea only occasionally, as he was in fact an elegiac neo-romantic. His avant garde lyricism is proliferated by Saşa Pană, Constantin Nisipeanu, Geo Bogza, Mihail Cosma (Claude Sernet) as well. After 1930, due to Gherasim Luca, Aurel Baranga, D. Trost, Paul Păun and chiefly to Virgil

Teodorescu and Gellu Naum surrealism dissociates itself from undifferentiated avant gardism and activates autonomously.

In point of value, the modern spirit proved its efficiency in the period between the world wars especially through the literary work of some of its exponents who validated it without creating a precipice between them and great previous poetry : Arghezi, Blaga, Barbu, Philippide, Maniu, Fundoianu, Vinea.

Translated from Romanian by
MARIA MOCIORNIȚĂ

A

Adam Ioan 294
Ady Endre 30, 33, 53
Agustini Delmira 54
Aiken Conrad 54
Alberti Rafael 20, 25, 26, 45, 49, 54, 212
Alecsandri Vasile 82, 83, 225
Aleixandre Vicente 20, 45, 49, 52
Alexandrescu Grigore 79, 201
Aliberti F.P. 256
Anghel D. 75, 77, 124, 133—155, 156, 169, 173, 187, 203, 211, 251, 265, 295, 296, 307, 308
Anghelescu Mircea 294
Annunzio Gabrielle d' 90, 93, 306
Apollinaire Guillaume 24, 25, 26, 35, 36, 37, 53, 55, 200, 215, 243, 263, 289, 302, 312
Aragon Louis 26, 28, 30, 46, 54, 299
Arghezi Tudor 8, 76, 78, 88, 115, 116, 118, 145, 146, 150, 154, 158, 199, 201, 210, 223, 225, 252, 254, 260—261, 265, 266, 270, 271, 282, 283, 284, 294, 307, 314, 315
Aricescu C.D. 79
Arp Hans 25
Artaud Antonin 26, 46, 48, 232, 279, 313
Astorg Bertrand d' 287
Artmann Hans Carl 28
Attila József 30, 33
Auden W.H. 21, 25, 26, 30, 50
Audiberti Jacques 54

B

Baciu Ștefan 264, 271
Bachmann Ingeborg 28
Baconsky A.E. 35, 298
Bacovia G. 8, 35, 70, 78, 88, 96, 99, 129, 132, 163, 165, 172, 175, 179, 180, 181, 182, 183, 186, 187, 188, 190, 192, 194, 195,

197, 201, 202, 204, 224—250, 251, 261, 283, 284, 293, 296, 297, 298, 302, 310, 311, 312, 313
Bagriana Elisabeta 54
Balotă Nicolae 290
Baltazar Camil 232, 252, 262—263, 314
Banuș Maria 72
Baranga Aurel 278, 314
Barbu Ion 8, 49, 52, 57, 75, 76, 78, 80, 212, 217, 252, 265, 266, 267, 271, 282, 283, 303, 314, 315
Baronzi George 79, 82, 97
Bascovici Șerban 119, 168, 180, 201, 310, 311
Bataille Henry 36, 209
Baudelaire 11, 12, 14, 15, 17, 18, 19, 22, 32, 34, 65, 70, 73, 75, 76, 79, 85, 121, 122, 124, 133, 159, 176, 180, 197, 199, 200, 203, 204, 209, 210, 212, 229, 230, 232, 241, 245, 249, 254, 292, 301, 302, 313
Bauer Roger 10, 20
Barbey d'Aurevilly 146
Bărbulescu Simion 299
Bârna Vlaicu 258, 268, 314
Bârsan Zaharia 124
Becher Johannes 30, 259
Beckmann Max 270
Beckett Samuel 232, 237, 313
Becquer Gustavo Adolfo 62
Beethoven 176
Belîi Andrei 52, 63
Beniuc Mihai 72, 106, 260
Benn Gottfried 13, 20, 21, 24, 25, 26, 27, 52, 287
Bergson Henri 37
Berlioz Hector 176
Bertaux F. 286
Berteló René 286
Bertrand Aloysius 203
Bielinski Visarion G. 67
Biberi Ion 299
Bîrseanul Ion 118
Blaga Lucian 8, 64, 70, 71, 76, 78, 122, 124, 132, 143, 205, 212, 249, 258, 259, 260, 265, 266, 283, 284, 314, 315
Block Al. 30, 35, 63, 302
Bogliano Jorge 291
Bogza Geo 278—279, 280, 284, 314
Bolliac Cezar 79
Bolintineanu D. 61, 79, 81, 82, 150, 217
Bonciu H. 278
Bonora E. 287
Botez Cornelia 295, 297
Botez Demostene 75, 163, 180, 181, 183—184, 186, 187, 192, 195, 262, 263, 310, 311
Botta Dan 258, 267—268, 269, 314
Botta Dolores 299
Botticelli 129
Boureanu Radu 232, 258
Bouvier E. 286
Brâncuși Constantin 258
Brecht Bertolt 26, 30, 53
Brémond Henri 287
Breton André 24, 30, 43, 44, 45, 46, 53, 279, 290, 299

Brezianu Barbu 272, 314
Briusov Valeri 35, 52, 302
Brooks Cleanth 10
Braun G. G. 291
Brown John 286
Bucov Emilian Radu 260
Budurescu N. 119, 179, 180, 201, 310
Bulough G. 287
Byron 249

C

Cadou René Guy 54
Campana Dino 28, 48
Campoamor Ramon de 62
Camus Albert 232, 249, 313
Cano J.L. 268
Cantilli Constant 95, 124, 307
Caragiale I.L. 64, 80, 217, 237
Caragiale Mateiu Ion 113, 146
Carco Francis 32, 36, 289
Carianopol Virgil 254, 264
Carossa Hans 34
Carp O. 124
Cassou Jean 286, 291
Cayrol Jean 54
Cazimir Otilia 258
Cazin Alfred 286
Călinescu G. 76, 89, 93, 126, 127, 145, 183, 189, 224, 228, 251, 258, 270, 274, 296
Celan Paul 28
Celarianu Mihail 264—265, 314
Cendrars Blaise 25, 32, 37, 58
Cerna Panait 112, 118, 124, 283
Cernuda Luis 25, 35, 49, 302
Cézanne Paul 176
Chabás Juan 27, 289, 291
Chagall Marc 234
Chaix Marie-Antoinette 287
Char René 50
Charlot (Charles Chaplin) 215
Chendi Ilarie 158, 295
Chennevière Georges 289
Chiarini Paolo 9
Chopin 170, 172, 176
Ciobanu Maria 118
Cioculescu Șerban 295, 299
Ciorănescu Al. 296
Ciurezu D. 253, 254, 255, 256, 257, 314
Clancier Georges-Emmanuel 286, 290
Claudel Paul 28, 30, 37, 42, 53, 139, 203, 287, 290, 303
Cocteau Jean 53, 215, 261, 312
Codreanu Mihai 124
Cohen J.M. 10
Colorian Alexandru 119, 201, 311
Constantinescu Constanța 297, 298
Constantinescu Pompiliu 210, 254, 270, 297
Coppée François 79
Corbière Tristan 34, 176, 182, 197, 203, 208, 215, 302

Corsa Filip 278
Cosma Mihail (Claude Sernet) 278, 314
Coșbuc George 66, 98, 102, 105, 118, 138, 141, 205, 211, 226, 252, 257
Cotruș Aron 33, 223, 252, 253, 259, 260, 314
Covaci Vasile 291
Crainic Nichifor 67, 254, 255, 256, 257, 314
Crémieux Benjamin 286
Crețeanu G. 79
Crevedia N. 252, 254, 256
Cros Charles 34, 208
Cruceanu Mihai 119, 163, 170, 173, 180, 188, 195, 201, 204, 205, 216, 262, 294, 296, 299, 310
Cummings E.E. 33, 243

D

Dante 50
Dario Rubèn 33, 35, 62, 90, 302, 306
Datcu Iordan 296
Däubler Theodor 34
Davidescu N. 79, 82, 112, 113, 131, 132, 146, 158, 163, 169, 170, 172, 173, 177, 179, 180, 181, 193, 200, 201, 204, 224, 235, 293, 296, 310
Demetrescu Traian 96, 98, 100, 124, 129, 200, 205, 227, 307
Demetriad Mircea 77, 102, 104—106, 108, 110, 112, 116, 118, 264, 307
Demetrius V. 167
Densusianu Ovid 38, 60, 67, 69, 71, 76, 158, 160, 164, 165, 167, 201, 253, 266, 296, 306, 309, 311
Derême Tristan 36
Depărățeanu Al. 79, 206, 217
Desnos Robert 46, 54
Deutsch Babette 10
Diego Gerardo 25, 49, 52
Dimitriu Daniel 297
Dimitriu-Păușești Al. 278
Dionisie (Pseudo-) Areopagitul 250
Dix Otto 270
Dobrian V. 278
Dobrogeanu-Gherea C. 64
Donna Gabriel 103, 116, 124, 307
Donne John 50, 77
Dragomirescu Mihail 102, 103
Dragomirescu M.I. 295
Drieu La Rochelle Pierre 37
Dufy Raoul 145
Duhamel Georges 32, 57
Duma George 120, 167, 201
Dumitrescu George 258
Duwe Willi 287

E

Elian Matei 120, 167, 201, 206
Eliot T.S. 11, 20, 21, 22, 25, 27, 33, 36, 49, 50, 58, 122, 287, 302

Elisei (profetul) 240
Elitis Odisseas 28
Éluard Paul 20, 25, 28, 30, 35, 36, 46, 47, 54, 277, 302
Eminescu 79, 92, 93, 101, 115, 116, 132, 133, 150, 176, 211, 217, 225, 227, 231, 246, 247, 260, 265, 304, 306, 307, 308, 309
Emmanuel Pierre 54
Enzensberger Hans Magnus 28, 53
Ervin (O. Densusianu) 160, 165
Esenin Serghei 54, 256
Espronceda Y. Delgado José de 62

F

Farago Elena 124, 163, 164, 202, 296, 311
Fargue Léon Paul 36
Faur Dan 278
Felea Victor 297, 298
Feraru Margareta 296
Flămînd Dinu 297
Florescu Bonifaciu 100
Fort Paul 36, 37, 176, 203, 207, 208, 215, 256, 261, 312
Fombeure Maurice 28, 54
France Anatole 76
Fried Erich 28
Friedrich Hugo 9, 20, 21—23, 27, 29, 30, 32—36, 39, 42, 43, 44, 48, 51, 52, 54, 57, 121, 197, 237, 286, 288, 289, 290, 301, 302, 303, 313
Frollo Mia 201
Frost Robert 33
Fundoianu (Fondane B.) 78, 79, 82, 163, 168, 180, 181, 189, 191, 192, 193, 202, 256, 262, 270, 273, 275, 293, 309, 310, 311, 314, 315

G

Gabriel y Galan José 62
Gama Vasco da 280
Garcia Lorca Federico 20, 25, 26, 27, 49, 54
Gasquet Joachim 256
Gauguin Paul 176
Gaultier Jules de 74
George Stefan 34, 35, 48, 52, 302
Gherghel Alexandru 119, 171, 180
Gheorghiu Virgil 263, 271, 314
Ghil René 81, 139, 199, 215
Gide André 37
Goethe 63, 145, 251
Goga Octavian 68, 118, 123, 124, 132, 135, 211, 217
Goll Ivan 42
Gomez de la Serna 288
Goncourt (frații) 11, 288
Gongora 48, 49, 77, 215
Gourmont Remy de 193
Govoni Corrado 35, 302
Greg Fernand 286
Gregori Horace 287

Grigorescu-Bacovia Agatha 238, 247, 248, 287, 298
Grigorescu Dan 290
Grigurcu Gh. 298
Grosz Georg 270
Gruia C. 201
Guérin Charles 36
Guillén Jorge 20, 25, 26, 27, 49, 52, 58
Guillén Nicolás 54, 302, 306
Gulian Emil 271
Gyr Radu 252, 254, 256, 258

H

Heliade Rădulescu Ion 79, 81, 150
Hennecke H. 287
Hérédia José Maria de 79, 84, 112
Hernández Miguel 30
Herostrat 55
Hikmet Nazim 30, 33
Hlebnikov Velemir 52
Hocke Gustav René 55, 290
Hodoș Alexandru 119
Hoffmannsthal Hugo von 26, 30, 34
Hölderlin 244
Hölerer Walter 287
Horodincă Georgeta 295
Horst K.A. 286
Hottingher A. 289
Huch Ricarda 34
Hughes Langston James 33
Hugnet Georges 43
Hugo Victor 55, 209, 217, 261
Huysmans J.K. 146
Hytier Jean 288

I

Iacobescu D. 163, 165, 173, 179, 180, 181, 193, 195, 196, 205, 262, 296, 310
Ibrăileanu G. 71, 73, 75, 76, 79, 101, 145, 146, 151, 292, 295
Ilea Ion Th. 260
Iliescu Adriana 293, 294
Ioan (evanghelistul) 247
Ionescu Andrei 291
Ionescu Eugen 215, 312
Iorga N. 64, 66, 68, 71 124, 159, 292
Iosif St.O. 77, 102, 114, 118, 122, 124, 133, 138, 141, 144, 205, 217, 225, 226, 227, 253
Isac Emil 124, 163, 165, 166, 168, 173, 180, 192, 262, 296, 310
Iser W. 287
Ivanov Viaceslav 63, 159

J

Jacob Max 25, 53, 215, 312
Jammes Francis 30, 36, 37, 253, 255, 256, 257, 310
Jandl Ernst 52
Jarri Alfred 34, 55, 215
Jebeleanu Eugen 72, 269—270, 314
Jiménez Juan Ramón 20, 25, 26, 35, 49, 52, 58, 90, 302, 306

Jouve Pierre Jean 30, 36
Joyce James 236, 241

K

Kafka Franz 232, 236, 313
Kahn Gustave 81, 112, 215. 292
Karnabatt D. 119, 124, 169, 172, 173, 180
Kaschnitz M.L. 21, 25
Kemp Fr. 287
Klingsor Tristan 203
Kogălniceanu Mihail 147, 154
Kommerel M. 287
Krolow K. 21, 25, 287

L

Lafargue Marc 256
Laforgue Jules 34, 36, 70, 80, 121, 168, 176, 180, 182, 187, 190, 197, 198, 199, 203, 205, 207, 208, 229, 246, 302, 310, 311
Lalou René 286
Langbaum Robert 287
Laprade Victor D. 112
Larbaud Valéry 32, 37
Lasker-Schüler Else 21, 25
Lautréamont (Isidor Ducasse) 39, 42, 44, 142, 203, 215, 290, 303
László-Kuțiuk Magdalena 292
Lăcusteanu Grigore (colonelul) 77
Le Blond Maurice 37
Lehmann W. 287
Lerberghe Charles van 203, 208
Lesnea George 258
Lisle Leconte de 64, 260
Loerke Oskar 34
Lovinescu E. 58, 59, 67, 68, 69, 70, 76, 77, 78, 82, 146, 211, 212, 224, 246, 252, 253, 254, 258, 299, 303, 306
Luca Gherasim 278, 279—280, 284, 314
Ludwig R.M. 287

M

Macedonski Al. 8, 60, 64, 65, 69, 76, 77, 78—94, 97, 100, 102, 103, 108, 115, 141, 145, 146, 147—150, 153, 156, 159, 160, 169, 177, 180, 197, 200, 201, 210, 217 227, 251, 260, 264, 275, 291, 292, 293, 296, 304, 306, 307, 308, 309
Machado Antonio 35, 62, 257, 302
Machado Manuel 62
Maeterlink Maurice 21, 36, 124, 130, 131, 203, 204, 208, 214, 253, 307, 311
Magallon Xavier de 256
Magheru George 281
Magheru Gheorghe (generalul) 281
Maiakovschi Vladimir 30, 31, 33, 54, 303

Maiorescu Titu 60, 61, 64, 69, 101, 304
Malherbe François de 211
Mallarmé Stephane 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 20, 22, 23, 31, 32, 34, 37, 46, 48, 49, 50, 52, 58, 79, 84, 89, 91, 121, 122, 176, 194, 198, 199, 212, 229, 230, 232, 239, 252, 255, 290, 295, 302, 303
Maniu Adrian 8, 88, 118, 146, 232, 234, 253, 258, 259, 262, 265, 269, 275, 283, 313, 314, 315
Manolescu Nicolae 297
Manu Emil 296, 297
Marcea Pompiliu 295
Marin Aurel 271
Marinetti Francesco 31, 35, 243
Maritain Jacques 287
Maritain Raïssa 287
Marquet Albert 145
Marti José 60
Martin Mircea 293
Masters Edgar Lee 33
Matta Zvetlana 298, 313
Maulnier Thierry 286
Maur Emil 120, 168
Maurras Charles 256
Mazade Fernand 256
Merill Stuart 37, 256
Michaud Guy 9, 37, 139
Michaud R. 236, 313
Michaux Henri 25, 26, 27, 46, 48, 232, 243, 313
Millian Claudia 173, 179, 180, 310
Milosz O. V. de L. 36
Minulescu Ion 75, 77, 78, 103, 146, 156, 163, 164, 165, 170, 203—223, 228, 236, 237, 244, 246, 251, 256, 261, 265, 283, 296, 297 309, 310, 311, 312
Miu-Lerca C. 255
Mîndru Atanasie 283
Mociorniță Maria 315
Mockel Albert 37
Molcuț Zina (Eufrosina) 292, 294, 296
Mombert Alfred 28
Montale Eugenio 21, 25, 48, 52, 271, 302
Monfort Eugène 37
Morand Paul 37
Moréas Jean 38, 86, 124, 139, 140, 199, 200, 207, 229, 232, 307, 308
Morice Charles 215
Morhange Pierre 28, 54
Morgenstern Christian 25, 53, 215
Moșandrei Mihai 271, 314
Murnu G. 124

N

Nadeau Maurice 9, 290, 291
Nanu Dimitrie 68, 124
Naum Gellu 274, 278, 280—281, 315
Negruzzi C. 150
Nemțeanu Barbu 103, 120, 163, 168, 180, 191, 310
Neruda Pablo 33, 54
Nerval Gerard de 115, 176, 203, 220
Nětea Vasile 295

Nirvan I. M. (vezi I. Minulescu) 205
Nietzsche Friedrich 37, 51
Nisipeanu Constantin 277, 314
Noailles Hélène, contesa de 37
Nordau Max 247
Noulet E. 287
Nouveau Germain 30, 55, 263
Novalis 12, 18

O

Obedenaru Alexandru 77, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 117, 118, 307
Odobescu Al. 152
Oreste 119, 167
Orleanu Gh. 103, 109, 113, 114, 117, 124
Ortega y Gaset José 92, 287

P

Pals Sesto 278
Pană Saşa 276—277, 299, 314
Pann Anton 217, 261
Paraschivescu Miron Radu 260, 278
Paraschivescu Vintilă 165, 201, 311
Papadat Bengescu Hortensia 76
Parmigianino Francesco Mazzola 230
Pasternak Boris 52
Patrice de la Tour du Pin 28
Paulhan Jean 287
Pavelescu Cincinat 97—98, 103, 217, 307
Pavese Cesare 28
Păcurariu Doina Maria 289
Păun Paul 278, 314
Păun Pincio Ion 124
Péguy Charles 30, 36
Pélerin Jean 32
Péret Benjamin 46
Perpessicius 146, 252, 298
Perse Saint-John 20, 24, 26, 50, 53
Petică Ştefan 56, 77, 96, 99, 119, 124—135, 139, 151, 152, 153, 156, 158, 169, 173, 195, 197, 211, 227, 262, 294, 295, 296, 307, 308
Petrescu Camil 76, 77, 252, 274
Petroff Al. 107—110, 111, 114, 115, 116, 117, 118, 307
Petroveanu Mihail 297
Petru (Apostolul) 250
Philippe Charles-Louis 37
Philippide Al. 8, 75, 78, 223, 252, 253, 260—261, 265, 283, 314, 315
Pichette Henri 28, 243, 313
Picon Gaëtan 33, 58, 286, 289
Pillat Dinu 299

Pillat Ion 89, 97, 113, 115, 144, 253, 256, 257, 270, 283, 306, 314
Piru Al. 295
Pișculescu Grigore (Gala Galaction) 111, 112
Pitiș Ecaterina 118
Poe Edgar Allan 18, 33, 182, 203, 204, 212, 220, 312
Ponge Francis 25
Pontormo Jacopo Carucci 230
Pop Ion 288, 289
Pop Marțian A. 264
Poulet Georges 9, 288
Pound Ezra 21, 22, 25, 33, 36, 49, 58, 84, 200, 302
Pozner Vladimir 292
Pozzi Gianni 287
Press J. 287
Prévert Jacques 25, 28, 215, 261, 312
Proust Marcel 76

Q

Quasimodo Salvatore 21, 25
Queneau Raymond 25, 312

R

Radnóti Miklós 33
Rașcu I. M. 144, 163, 168, 171, 173, 176, 180, 181, 184—186, 187, 189, 191, 195, 196, 201, 204, 216, 256, 258, 262, 263, 295, 310, 311
Rath Victor 120
Raymond Marcel 9, 37, 38, 256, 289, 290
Raynaud Ernest 292, 293
Răceanu G. M. 120
Rădulescu-Motru L. 158
Râpeanu Valeriu 295
Rebreanu Liviu 76
Regnier Henri de 84, 86, 124, 139, 140, 256, 257, 307, 308
Renéville Rolland 287
Retté Adolphe 37
Reverdy Pierre 24, 25, 26, 55
Richard Jean-Pierre 86, 222, 261
Richepin, Jean 312
Rictus Jehan 176, 203, 216, 222, 261
Riding L. 286
Rilke R. M. 21, 28, 30, 253, 254, 256
Rimbaud 11—20, 22, 23, 26, 28, 31, 32, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 48, 52, 53, 70, 121, 122, 180, 182, 203, 208, 209, 215, 229, 230, 241, 244, 290, 302, 303, 310
Robot Al. 145, 270, 314
Rodenbach Georges 62, 176, 182, 184, 185, 188, 190, 204, 205, 228, 310
Roll Ștefan (Stephane) 276, 314
Rollinat Maurice 84, 86, 138, 182, 228, 229, 296, 297

Romains Jules 32
Rosenthal M. L. 286
Rosetti C. A. 79, 217
Rosetti Radu D. 124
Rotaru Ion 297,
Rotaru Rodica 295
Rousselot Jean 296
Rouwet N. 287
Royère Jean 256
Rueda Salvador 62
Russo Alecu 150, 152
Rusu Matei 119

S

Saba Umberto 54,
Sabatier Robert 54
Sade Domitiano (marchiz de) 55
Sadoveanu Mihail 68, 72, 76
Saint Georges de Bouhélier 37
Salinas Pedro 20, 25, 49
Salmon André 37
Samain Albert 84, 86, 124, 130, 138, 140, 145, 182, 204, 205, 256, 263, 307, 308
Sandburg Carl 33
Săulescu Mihail 103, 158, 163, 165, 166, 167, 170, 180, 192, 296, 310
Săvescu Iuliu Cesar 102, 107, 108, 110, 111, 113, 115, 116, 117, 124, 158, 296, 307
Scrob Carol 94, 102, 236
Schröder R. M. 34
Schwob Marcel 203
Seferis Georgios 28
Ségalen Victor 32, 58, 84
Sénéchal Chr. 288
Sevastos Mihail 295
Shakespeare 81
Siebeman G. 287
Signoret Emmanuel 256
Simonide din Keos 55
Slavici Ioan 292
Solacolu Barbu 119, 201, 311
Soloviov Vladimir 63,
Soutine Chaim 234
Spender Stephen 51, 287, 290, 301
Sperantia Eugeniu 120, 180, 201, 310, 311
Spire André 32, 37
Spuhn Herta 290
Stadler Ernst 52
Steiger Georg 287
Stamati Constantin 62
Stamatiad Al. T. 103, 119, 158, 163, 169, 170, 173, 175, 177, 178, 180, 200, 204, 296, 310
Stamatu Horia 271
Stancu Zaharia 254, 256
Stauffer Donald 287
Stavri Arthur 118, 124
Stănescu N. 206
Steffen H. 287
Sterian Paul 258
Stevens Wallace 52
Stoenescu Th. M. 95, 307
Stoika Const T. 119, 201, 311
Stolnicu Simion 268, 269, 299
Stramm August 52

Streinu Vladimir 146, 251, 255, 271, 299, 314
Supervielle Jules 25, 26, 27
Sweney John L. 287
Swift Jonathan 55

Ş

Ştefănescu Est Eugeniu 119, 173, 180, 310

T

Tarde Gabriel 412
Teodorescu Vasile 293
Teodorescu Virgil 277, 278, 315
Theo Ion (T. Arghezi) 106, 110, 112, 260
Theodorescu Cicerone 270, 314
Thomas Dylan 26, 50
Topîrceanu George 77, 216, 252
Torouţiu I. E. 295
Toulet Paul Jean 32
Trakl Georg 21, 25, 26, 28, 48, 242
Trost Dan 278, 279, 314
Tudor Andrei 271
Tudor Miu Al. 278
Tutoveanu George 124
Tzara Tristan 43, 46, 54, 275, 314

U

Unamuno Miguel D. 62
Ungaretti Giuseppe 20, 21, 25, 45, 48, 52, 271, 302
Ureña Pedro Henriquez 61, 291, 292
Urmuz 236, 251, 282
Utrillo Maurice 234

V

Vachet Jules 45, 55
Valerian I. 258, 293, 298
Valéry Paul 11, 20, 24, 26, 30, 38, 44, 45, 46, 48, 55, 58, 88, 90, 139, 267, 291, 302, 306
Vallejo Cesar 54
Vapţarov Nicola 33
Văcărescu Iancu 81
Văcăreşti (poeţii) 115, 217
Verdevoye Paul 291
Verhaeren Emile 21, 36, 37, 53, 62, 64, 138, 139, 203, 209, 256, 303, 312
Verlaine Paul 34, 35, 36, 48, 53, 115, 124, 130, 138, 176, 180, 182, 190, 194, 198, 199, 203, 204, 205, 207, 208, 229, 232, 241, 247, 249, 263, 289, 295, 302, 310
Vianu Tudor 84, 92, 120, 146, 147, 148, 201, 211, 213, 293
Vielé-Griffin Fr. 37, 256
Vildrac Charles 32, 37
Villaespesa Francisco 35, 302
Villiers de l'Isle-Adam 146, 176, 203

Vinea Ion 8, 78, 146, 232, 252, 259, 262, 263, 265, 275, 285, 314, 315
Vitner Ion 278
Vitosz R. 287
Vițianu Alexandru 196
Vîlsan G. 253
Vlahuță Al. 66, 96, 112, 118, 245, 283
Voiculescu Vasile 115, 253, 254, 256, 257, 314
Voronca Ilarie 54, 72, 252, 256, 262, 275, 276, 284, 285, 314
Vrânceanu Dragoș 271—272, 314

W

Wagner Richard 170, 176
Wang Zuchiang 35
Warren Robert Penn 287
Weber Karl Maria von 99, 170
Werfel Franz 30, 259
Whitmann Walt 33, 36, 37, 54, 259, 303
Wilczkowski Cyril 292
Williams William Carlos 33

Y

Yeats William Butler 20, 26, 28, 62

Z

Zamfir Mihai 293, 295
Zamfirescu Duiliu 95—97, 307
Zamphirescu Mihail 206, 217, 282
Zarifopol Paul 146
Zaturenska Maria 287

Lector : GABRIELA OMÄT
Tehnoredactor : VASILE CIUCĂ

Bun de tipar 18.09.1984.
Coli ed. 17,63. Coli tipar 20,75.

Tiparul executat sub comanda nr. 1218 la
Întreprinderea poligrafică „13 Decembrie 1918",
București,
Republica Socialistă România

180478

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 074699072

De același

OPERA LUI TUDOR ARGHEZI
LIRICA LUI LUCIAN BLAGA
ESTETICA LUI LUCIAN BLAGA
ÎNCEPUT DE SECOL
GÎNDIREA ȘI GÎNDIRISMUL
G. CĂLINESCU ÎNTRE APOLLO ȘI DIONYSSOS
LECTURI, CĂRȚI, REVISTE

MOMENTE ȘI SINTEZE

În seria „Momente și sinteze" au apărut :

NICOLAE MANOLESCU — *ARCA LUI NOE. ESEU DESPRE ROMANUL ROMÂNESC*, 3 vol.
OVIDIU BÎRLEA — *FOLCLORUL ROMÂNESC*, 2 vol.
ELENA TACCIU — *ROMANTISMUL ROMÂNESC*, vol. I
ION ISTRATE — *BAROCUL LITERAR ROMÂNESC*
DAN HORIA MAZILU — *LITERATURA ROMÂNĂ ÎN EPOCA RENAȘTERII*
MIRCEA SCARLAT — *ISTORIA POEZIEI ROMÂNEȘTI*, vol. I și II

Urmează să apară :

V. MÎNDRA — *ISTORIA LITERATURII DRAMATICE ROMÂNEȘTI*, vol. I

Lei 19,50